الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالي و البحث العلمي
جامعة منتوري -قسنطينة-

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

القصة الشعبية في منطقة سطيف
التشكيل الفني و الوظيفي
(جمع و دراسة)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
- تخصص أدب شعبي -

إعداد الطالب :
مبروك دريدي

إشراف الدكتور:
محمد العيد تاورتة

السنة الدراسية: 2004/2003

المقدّمة:

إذا ما عرف الباحث خطورة التراث الشعبي في بلورة الشخصية الجماعية وتوحيد صفّها ضمن بنائها الحضاري و سلوك الانتماء أجزل الجهد دون كلل في تنقيب مواد التراث، و هو يعتقد أنّه يخدم مجتمعا و يرّسخ وحدة أفراد لا بديل لهم عن الانسجام الواعي بينهم، بل هو يخدم حضارة لها مكانتها في الصرح الحضاري الإنساني. هذه القناعة هي التي دفعتني إلى ضمّ جهدي في هذا المجال –مجال جمع التراث الشعبي و دراسته- إلى من سبقوني و التمهيد لمن هم لاحقون.

القصّة الشعبية صورة للعقلية الجماعية و إبداع – ضمن الأدب الشعبي- يجلّي جزءا مهما من الشخصية الشعبية الجماهيرية، إنّها واقع فنّي يميط اللثام عن جوانب مهمة من كيان شعب امتد تاريخه و تراثه على فترات زمنية طويلة و شغل حيّزا من المكان .. هذا الشعب مارس الحياة و صاغ من موادها معادلاً لطريقته في الحياة و تفنن في تركيب الصور وبناء الكلمات. لهذا فإنّ القصّة الشعبية من بين أنواع التراث الشعبي -تعد في تقديري - إحدى نتائج العلاقة المتينة بين الإنسان و محيطه، وهي ثمرة الحركة الدؤوبة لإدراك الإنسان و فيض مخزونه الوجداني، ولعلّ السرّ في استمرار القصّة الشعبية عبر الكلّ التراثي هو قدرتها على التجديد في المواضيع التي تنبع من راهن الجماعة و محاكاتها المستمرة لاهتماماتها.

القصّة الشعبية ليست واقعا فنّيا محليا فحسب، بل هي فن عالمي عرفته كلّ الشعوب و مارسته، وهي كذلك جزء من مادة تراثية ضخمة يشملها مصطلح (قصص). و لعل كونها مازالت حيّة في أوساطنا هو الحافز لدراستها، كما أنها تشكل للباحث نافذة على سابق القصّ الإنساني لأنّ القصّة الشعبية جامعة لألوان قصصية اندثرت و استوعبت جزءا منها العقلية الشعبية و أخرجتها في نصوص جديدة تحمل الحّي المعيش و بقايا المندثر.

لقد وقع اختياري على منطقة (سطيف) لأنّي واحد من أبنائها، و لأنّ القصّة الشعبية ما تزال سائرة حيّة في كثير من أوساطها الشعبية، و لعل المنطقة (سطيف) تكون قد عرفت الإنسان منذ القدم و لعلها كذلك لم تخل من الكائن البشري الذي ترك الآثار

المحيطة بها، مما يعني عراقتها و أصالتها و جذورها الضاربة في التاريخ، و من خلال مطالعاتي لم أقع على دراسة تناولت القصّ الشعبي في المنطقة، فرأيت الموضوع بكرًا يستحق السبق إلى تقليب جانب من جوانب التراث الشعبي فيها علّي أفيد و لو من باب لفت الانتباه لمن يلحق بجهده في هذا المجال.

و لعله يجب التذكير هنا بأنّ التراث الشعبي بكل أنواعه و صنوفه و مواده قد أغرى الدّارسين و الباحثين في العقود الحذيثة و المعاصرة فتهافتوا عليه يسائلونه و يستنطقون فيه التاريخ و الجغرافيا و علم الاجتماع و علم النفس و غيرها من اهتمامات العلوم الإنسانية و الأنشطة البشرية، وقد استطاع نفر من العلماء أن يؤسسوا مناهج تكفل لهم بعض أجوبة لأسئلتهم تلك، و رغم حداثة الاهتمام بالدراسات الشعبية و حداثة وسائلها و مناهجها العلمية فقد مكنّت تلك الوسائل و المناهج و الاختبارات العلمية من وضع حدود يتحرك ضمنها الباحث في الأدب الشعبي، الذي يستقصي قالب الكلمة و ما يسكنها من روح و فكر و فلسفة، و لا يجد أي حرج في بحث إنتاج الكلمة طالما لم يختلف أغلب الدارسين على أنّ الأدب الشعبي أحد محاور الفلكلور.

القصّة الشعبية جنس من الأدب الشعبي الذي يصقل من كلام الشعب و من تفكيره، بل لعلها هي الجنس الأعرق و القديم جدًا بحيث تستوعب أجناسا أخرى ضمن نصّها، و قد ينظر إليها من زوايا متعددة و تكون مادة لأكثر من علم يعتصر منها ما يريد، لكنّها في المقام الأول بناء من الكلمات لها نسق فنّي انتظمت فيه، و لها مصدر هو المبدع الشعبي المسافر عبر أزمنة متلاحقة، بعيدة، و موغلة .. و بعد ذلك فالقصّة الشعبية حضيت بالاهتمام لأنّها واقع الجماعة ممارسة في تعبيراتها و أنظمتها التواصلية، كذلك هي واقع فنّي برز على خلفية الكلام النفعي المباشر لأنّها بناء منزاح عن الواقع بمعناه الفيزيقي، ممّا يعني أنّها مخزون الشخصية الجماعية الحاصل من روافد الدّين و الفكر و الفلسفة و الاجتماع عبر تناغمات المجايلة و مرحلية الإطار الزمني و المكاني.

إنّ تفريد الجهد و حصره في إطار تصوري بين جمع المادة و منهج التناول، قد بدا لي طريقا قويما لتحصيل النتائج. و بعيدا عن الموسوعية رأيت أن يكون بحثي ضمن الإطار الأدبي المحض، و كان على إثر ذلك تعاملي مع القصّة الشعبية تعاملا أدبيا نقديا

قائما على الوصف و التحليل، و أوّل خطوة كانت جمع النّصوص من حفظتها حيث تنقلت بين ربوع المنطقة و سجّلت نصوصا كثيرة اعتمدت بعضها بعد المقارنة و الفحص، و قد أفردت لها ملحقا في المذكرة مع استمارة لكل نصّ.

بعد أن استقريت على (مدّونة) باشرت العمل وفق نظام الفصول يتقدمها مدخل:

- **المدخل** : تعرضت فيه إلى مفهوم التراث كمادة حيّة سائرة ذات طابع إنساني حضاري، و سألت المعاجم عن معنى الكلمة لأحدّد بعد ذلك المعنى الاصطلاحي، منتقلا في جولة بين المدارس العالمية و أهم ما قدّمته في مجال التراث، لأصل إلى الجهود العربية، ثم الجهود المحلّية (الجزائر) . في المدخل كذلك حدّدت ميدان الدرّاسة (سطيف) جغرافيا و تاريخيًا.

في **الفصل الأوّل** قمت بمحاولة رصد لعوالم القصّة الشعبية التي هي فضاء المحاكاة لمرجع و المطابق و الممكن و الموازي، عبر عالم الكلمة . بعد أن ميّزت باختصار بين الأدب الشعبي الثابت (المنظوم) و المتغيّر (القص)، و انتقلت إلى مصادر القصّة الشعبية فرأيتها تتراوح بين الأسطوري و الديني (القرآن) و التراثي، مدّللا في كلّ مرّة من المدّونة.

في **الفصل الثاني** تطرّقت إلى بناء القصّة الشعبية من حيث هي حدث تواصلي (نص) قائم بين راو (باث) للغة (الشفهية) و متلقي لها (جمهور)، هذه العناصر شكلّت ما سميته فضاء القصّ، و لتعذر التصنيف استعضت بالبحث في محاور القصّة الشعبية. أمّا البناء النّصي للقصّة فقد رأيته بين النمطية (الثنائية) و بين العناصر التي تقيم البناء (زمن، مكان، شخصية، حدث).

في **الفصل الثالث** بحثت في وظيفة القصّة الشعبية و رأيتها تنقسم بين مرحلتين تبعا للوظيفة : مرحلة أولى : وظيفة تعليمية تربوية . و مرحلة ثانية و فيها الوظيفة الاجتماعية، كما تناولت الوظيفة الفنيّة و هي حضور تأثير القصّة الشعبية في الإبداع الرسمي (المدرسي الفصيح) مدعّما بحوار مع مبدعين من أبناء المنطقة، و بنصوص من إبداعاتهم.

لقد قام بحثي عموما على مراحل ثلاث : ما قبل النّص، ثم النّص، ثم ما بعد النّص. هذه المراحل محصورة بين مقدمّة أو جزت فيها إشكال البحث و عناصره، و خاتمة لخصت فيها نتائج البحث و آفاقه.

أما فيما يخص المنهج الذي توسلته في بحثي فإنّي لا أجزم أني اعتمدت منهجًا واحدًا، بل دعتني مراحل البحث و خصوصية المدّونة إلى توسل المنهج التاريخي في ترتيب المادة، كما أفدت من المنهج الاجتماعي في الوصف، و البنائي في رصد الجماليات و تحليلها، و النفسي في محاولة تأويل المضامين.

و إذا كان لابد من ذكر ما واجهني من عقبات فهي كثيرة غير أنّي ألخصّها في جدّة الموضوع و ما انجّر عنه من صعوبات، كان الجمع الميداني قد مثّل لي مشقّة كبيرة و احتاج منّي لجهود مضاعفة ممّا هو أهل لفريق عمل كامل. ثمّ نقص (رواة) المّادة الأولية في هذا المجال من البحث، ثم – و هذا هو الأهم- ندرة المراجع لاسيما الرسائل الأكاديمية التأسيسية.

في الأخير أتقدّم بجزيل الشكر و العرفان لأستاذي المشرف **الدكتور محمد العيد تاورتة** الذي شرفني بإشرافه على بحثي، و الحّق أنّه بذل معي جهدًا لا يقل عن جهدي، و له الفضل فيما وفقت فيه و لكلّ أساتذتي و زملائي من بعده، و ما فشلت فيه حسبي أن أتحمله وحدي.

- والله المستعان -

مــدخــــــــل : التراث و التراث الشعبي

أ. التراث: أهميته – معناه – موقف الدارسين منه.

ب. مفهوم التراث الشعبي .

جـ. جهود في الدراسة العلمية للتراث الشعبي.

1. جهود عالمية.
2. جهود عربية.
3. جهود محلية (جزائرية).
4. ميدان هذه الدراسة.

الفــصـــــل الأوّل :

عوالم القصّة الشعبية و مصادرها.

- الأدب الشعبي بين الثبات و التغير.
- عوالم القصّة الشعبية.
- مصادر القصّة الشعبية.

الأدب الشعبي و أنواعه:

الأدب الشعبي هو تعبير بالكلمة عن الإنسان و ما طالته قدرته التصويرية الفنيّة ، و هو لا يفارق الأدب (المدرسي) في فنونه بل إنّه يتسع أكثر منه باعتبار تلقائية لغته و اتّساع مساحات إبداعه و تلقيه ، و التقرير بأنّه أدب تضّمن شروط الأدبية منح للدّارسين تقسيمه إلى أنواع ، بل و أبعد من ذلك جعلهم يخوضون في تخصيص الأنواع فوضعوا تصنيفات داخل فنّ الأدبي الشعبي ، و من هنا رأينا في مقام بحثنا تفصيل الكلام في أبرز شكلين للأدب الشعبي الدّي لا يختلف فيهما عن الأدب الرسمي ، و ساغ لنا تنميط الفصل بين الشكلين على أساس صورة اللغة الحاملة لمضمون المعاني ، و ليس فعلنا بالسبق و إنّما هو تطويع ما تراكم من التنظير

و الدّرس في صياغة منهجية تؤّمن لنا فهم الشكل و محاورة أفكاره المحمولة من بابه، و في هذا يقول ابن خلدون <<اعلم أنّ لسان العرب و كلامهم على فنيّن : المنظوم ، و هو الكلام الموزون المقفى و معناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد و هو القافية ، و في النثر و هو الكلام الغير الموزون، و كلّ واحد من الفنيّن يشتمل على فنون و مذاهب في الكلام>>[1]. و نستطيع أن نجمع كتبا كثيرة من التراث المدّون و التي تفصّل الحديث بإسهاب عن ظاهرة النظم و النثر في كلام العرب ، ناهيك عن الدّرس الحديث و مناهجه و نتائجه في الموضوع نفسه ، و هو ما يؤسس لنا للحديث في الشكلين الثابت و المتغيّر من الأدب الشعبي، و نعني بالثابت ما كان كلامه على صورة واحدة يحفظ باللفظ مهما انتقل في الزمان و المكان سواء علم مبدعه أم جهل ، فصيغته الكلامية غدت نمطا مكرورا سائرا على الألسن لا يتسرب إليه تبديل و لا تغيّير ، و هو دائم التوالد من مفاعلات الحياة، و نعني بالتغير الشكل الذي يحمل الفكرة بأكثر من صيغة كلامية فهو متناقل بإمكانات كلامية متفاوتة ، لا يلتزم حدود النمط الكلامي إلاّ في هيكله العام و أما تفصيلاته فمتغيّرة من طرف إلى طرف و من شخص إلى آخر، و أما السبب الأساس الذي يعزي إليه الدّارسون هذا التغيّر في الشكل هو الصفة الشفهية.

[1] - عبد الرحمان أبوزيد وليّ الدّين ابن خلدون . المقدمة (المسمّى ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر). دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع . بيروت . لبنان.ط1. 1423هـ/2003م. ص585.

لكن أليس فن الأدب الشعبي الثابت الشكل شفهي كذلك؟ و الإجابة بلى ، ممّا يعني أنّه لابد من البحث في أسباب أخرى يعزى إليها ثبات الثابت و تغيّر المتغيّر.

أ- الشكل الثابت :

كما سبق نعني بالثبات استمرار الشكل الكلامي باختلاف الزمان و المكان و محافظته على صيغته القولية، و لا يتجرأ الناقل على التدّخل في الكلام من حيث مقولته و يكون لجوؤه إلى الشرح بدلا من التدخل في الصياغة و بذلك تعيش هذه الفنون في شكلها الأوّل الذي عرفت به و قد تموت في شكلها دون تبديل و لا تغيّير ، و يبّرر ذلك في كون العبارة القولية الفنيّة هي نموذج مثالي من حيث النسج الكلامي فيها كلّ سمات الإبداع و التفرد ممّا يجعل تبديلها صعبا، لأنّه سيكون مقارعة إبداع لا يمحيه إلاّ الأقوى منه ، و ذلك في الفن الكلامي الشعبي غير يسير مطلقا ، و الفنون الأدبية الشعبية الثابتة في شكلها تتمثل في القصيدة الشعبية و هي ثابتة لأنّها نموذج فنيّ موسيقي منظوم في شكل مّا تحفظ و تروى بإسناد و معروف ناظمها في الأغلب ، و هي من حيث شكلها الفنّي تحاكي أنموذج القصيدة الفصيحة و تفارقها في عروضها و لغتهــا و تستبدل ذلك بنسق خاص من النغم و السبك الموسيقي أملته طبيعة لغتها، و ما يلفت الانتباه في هذا الفن المنظوم أنّه علا منزلة في بلاد المغرب –الجزائر- و عرف في مجالس الأدبـــاء و عاش في طبقات العامّة و اتخذه الناس <<أداة للمدح و الهجاء و الدّين و الغزل و المقاصد الأخرى التي اعتاد أن يطرقها الشعر الفصيح>>[1] ، و يرجع كثير من القدامى و الدارسين المحدثين ذلك إلى جهل الشعراء بأساليب الفصيح ، و لكنّه سبب فيه نظر حين نقف على شاعر يجيد اللغة و له قصائد فصيحة و انشأ كثير نظمه في الشعر الشعبي. و ما يهمنا في سياق الدّراسة هو محافظة القصيدة الشعرية على شكلها و لغتها و أساليبـــها مدّة معتبرة من الزمـــن و نحن اليوم نقرأها كما قيلت أوّل مرّة.

و من الأنواع الثابتة كذلك المثل الشعبي الذي لا يختلف عن المثل الفصيح و هو يعبّر عن مواقف من الواقع الاجتماعي و النفسي بتكثيف المقولة الكلامية ، و يرمي إلى تأصيل أو معالجة ذكية تطرح الإشكال في تلميح لغوي يكمّل بالبحث في تصريح منشئه

---

[1] - د. أبو القاسم سعد الله .تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر هجري ج2.الشركـــة الوطنيـــة للنشـــر و التوزيع. الجزائر.د ط . 1401هــ/1981م .ص50.

و مضربـــه ، و ليست كلّ الأمثال نابعة من قصّة كما يرى البعض أو هي تقطير لحكايات ، و إنّما هي أقوال مأثورة مضبوطة الشكل و الدلالة متسعة لمحمولات فكرية كثيرة متصلّة بواقع الباعث الإبداعي . و يستمر المثل بشكله حتّى حين تنقطع دلالة الكلمة أو تبتعد في الزمـــان عن واقع إطلاقـــه و هو دليل على ثباته* من حيث الصورة الكلامية و لا يضرّ به تبدّل الظرف ما دام يدّل على المعنى الأصيل فيه.

و اللغز كذلك من الفنون الثابتة في شكلها الكلامي التي اعتاد الإنسان الشعبي في المباراة الفكرية بها (الأحجية) و ما لهذا الفن من تنمية للذكاء و إعمال للعقل ، و كانت إلى وقت قريب دليل على الذكاء و الفطنة ، و الملغّز الشعبي لم يخطئ في اتخاذها مقياسا للذكاء مع حرصه ألاّ تتكرر للعارف ، غير أنّه لا يفكر في إعادة صياغتها كلاميا، و يسعى بدلا من ذلك إلى تزويد رصيده بكم كثير منها حتى لا تحوجه متى خاض فيها و تبارى بها ، و هي من الفنون المعروفة في الأدب الرسمي شاعت في عصر من عصور الأدب العربي بكثرة.

ب الشكل المتغيّـــــر:

النصّ القصصي عموما بدءا من مطالعه الأسطورية لم يعرف شكلا نمطيا كلاميا فيما يدل عليه الأدب الشعبي، و للتأسيس نذكر مثالا يبسط لنا الحديث بأمان في هذه القضية و هو نقل قصص ألف ليلة و ليلة مدونة إلى الأدب الغربي على يد **(جالاند)** الذي كان موظفا في الدبلوماسية الفرنسية في بلاد الشام و استخدم في عمله ذاك <<مخطوطا سوريا لألف ليلة و ليلة، كما استخدم فيما بعد مصادر أخرى، على أنّ المكمل الرئيسي لكلّ هذا كان رجلا سوريا يعيش في باريس ، و حكى له حكايات شعبية عربية تتضمن الدّرتين ، علاء الدّين ، و علي بابا>>[(1)] فمالذي جعل أنطوان جالاند في نقل ألف ليلة و ليلة و تدوينها يعتمد الرواية الشفهية؟. لابّد أنّها الحاجة فهو لم يجد المدّون من باقي أجزائها، و أخذ بالمشافهة في القصّ ليس ملاذا بقدر ما هو اختيار علمي صائب ، و مع ذلك يثار السؤال فطريا: ماذا لو جاء آخر و أخذ عن

* - مثال ذلك قول المثل الشعبي "كي اتجي شعرة تجيبها و كي تروح تقطع السناسل" و يطلق لسهولة الأمر بلا جهد ، وذهاب الجهد دون تحقيق الهدف منه ، و الأصل فيه قصّة القارع بوريشة أو هارون الرشيد" الشعبية و ما حدث له مع فرسة المحمّلة بالمّال.

(1) -أ. ل. رانيلا .الماضي المشترك بين العرب و الغرب. ص303.

غير الذي حكى لجالاند؟. الأكيد أنّنا سنحصل على نماذج حكائية مختلفة غير مجاوزة لحكاية الإطار في ألف ليلة و ليلة.

إذن فالطبيعة الشفهية للقصص الشعبي تحدّد هذه الصفة الجوهرية في شكل و تشكّل القصّ الشعبي . إنّها النماذج الكلامية المتفاوتة في فنيّتها و في تعاملها مع عناصر البنية السردية لأيّ نموذج قصصي، و لنسمع فانس راندولف يردّد علينا كلمته الخالدة في القصص الشعبية: << تشكلت و صقلت من خلال المصادفة و طبيعة الانتقال الشفاهي ، فقد أضيفت مواد و اختزلت مواد إمّا عن طريق المصادفة أو توافق الظروف . و لكن لكي تعيش الحكاية لابد أن تلقى قبولا من المستمعين الذين يحفظونها و يصبحون من بعد رواتها. و بهذا يكون الملايين من المستمعين عبر السنين قد ساهموا في تشكيل الحكايات في حين صقلها الروّاة<<[1] و هي حقيقة تبني واقع القصّ الشعبي لا نستطيع الحكم عليها بالسلب و الإيجاب إلاّ إذا تتبعنا نموذجا لفترة زمنية طويلة، و بعد إصدار حكمنا نحن لا نستطيع تغيّير هذا الواقع، و نقتل النّص القصصي الشعبي حين ندّونه و نحسب أنّنا نحيّيه.

الكلام كما وصلت اللسانيات إلى تحديد مفهومه هو الاستخدام الفردي لمنظومة العلامات المستقرة نسبيا و المصطلح عليها باللغة، و مادام هذا الاستخدام فرديا فتفاوت الأشخاص في تأديته أمر واقع ، فالقصّة الشعبية تنتقل بواسطة الأداء الكلامي الأمر الذي يعني تفاوت نصوصها بعدد المؤدّين الذين يطبعونها بقدراتهم، و هي الحركة التي أدّت إلى نشوء و بروز ما يعرف بالروّاة و خاصّة منهم المحترفون ، فهم فئة من المتكلمين بلغوا درجة في الأداء فاقت غيرهم و لهم مؤهلات تجعل حضورهم يبعد متكلما آخر عن ساحة فعلهم (الفني) في أداء الرواية و نقل النماذج القصصية ، التي ينقلها كلّ متكلم بلغة الراوي لكنه في فعله ذاك يحاكي الراوي و لا يدركه فيفيد المستمع بالنموذج الإطار و يحرمه من فنيّة العملية السردية ، كذلك الذي يقرأ رواية راقية ثم يحكيها مشافهة (كتابة) لمجموعة من المستمعين ، و متى اطلعوا على النموذج الأصل أدركوا الفرق بين النموذجين. و يسهل علينا الاستنتاج أن التعبير في شكل القصّة من حيث هي مقولة كلامية لمؤدي معين لأنّه << بمجرد أن ينتهي (المبدع) من

(1) - المرجع السابق .ص305.

عمله، تحتضنه الجماعة و تتداوله بالزيادة و النقصان<<[1] ، و لعلّ هذا الاستنتاج يجرنا للحديث عن بواعث الاختلاف و التفاوت الكلامي بين المؤدين للقصّة الشعبية و القول أنه >>إذا كان الكلام نوعا من العمل الذي يتطلب المهارة ، فإنّ ذلك يصدق أيضا على جوانب التعامل الاجتماعي الأخرى ، في الاتصال المباشر –Communication face - to - face- و من المفيد أن ننظر إلى سلوك الأفراد المشتركين في الاتصال المباشر ، على أنّه نوع من الأداء المنظم

و الماهر مثل المهارات الأخرى<<[2] ، فالمهارة الكلامية نتيجة للسلوك العقلي و النفسي و الممارسة الفكرية و الاجتماعية و هو ما يحدّد القدرة في الأداء ، و ليس للثقافة الرسمية (المدرسية) حظ في منظومة المقاييس المطبقة على الراوي الشعبي للقصّة ، بل قد تعد معوّقا في سبيل الحصول على النموذج القصصي الشعبي الأصيل*.

(1) - محمد سعيدي. الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق. سلسلة دروس جامعية . الجزائر. د ط. 1998. ص20.
(2) – د. هدسون ،علم اللغة الاجتماعي. تر: د. محمود عياد . عالم الكتب ، القاهرة. ط3. 2002. ص178
* - مثال قصّة (بقرة لتامى) سمعتها من مدير مدرسة لكنّ روايته كانت نموذجا مشوها بالقياس إلى نماذج أخرى.

عوالم القصّة الشعبية:

تمهيد:

<<يلعب الأدب الشعبي دورا بارزا في حياة أي شعب من الشعوب تعبيرا عن واقعه و تسجيلا للأحداث الهامة من تاريخه و تصويرا لظواهر و ملامح المجتمع و تقاليده و لآرائه الأصلية >>[1] ، من هذا المنطلق يعرف الجميع أنّ الأدب الشعبي هو تلك الصورة المجسّدة لمجتمع ما شغل حيّزا من المكان و استمر لفترة من الزمن، يمارس الحياة بكل ما تعنيه الممارسة بدءا من الشخص إلى محيطه الأكبر فالأكبر ، و قد لا تدرك الحدود المضبوطة زمنا ومكانا للانتماء ، و يزول العجب إذا ما عرف أنّ الإنسان تحرك في كلّ الاتجاهات و بسرعة هائلة و له من التراث الكم الهائل .

في حدود هذا الكلام يبدو الأدب الشعبي صورة مستنسخة عن حياة المجتمع ترسم معالمه و جزئياته ، و يكون التعريف أعجز عن نقل حقيقة الأدب الشعبي ، حين يقرأ جلّ الدارسين مفاهيم الأدب الشعبي و صوره وعوالمه في خط مواز لما اصطلح عليه بالأدب الرسمي أو المدرسي، و منه كان لزاما إدراك المنطلقات الفاعلة في بعث حركة الأدب الشعبي ، كما نحن ساعون لإدراك مناهج دراسته ، و الحقيقة أن تعبير الإنسان عن وجوده و حياته بدء من أوّل ما وجد ، و ليس في الإمكان الاتفاق على ما كان من أمر الإنسان الأوّل في حياته و ظروف عيشه و فنون تصويره، و ليس العلم التجريبي بأبعد عن هذا الإشكال و إلاّ فكيف توضع نظريات متناقضة في تفسير أصل نشأة الكون؟ ! . و إذا كان البحث يسعى إلى الوقوف على أرض صلبة فإنّه حدّد لذلك شروطا أهمها القبض على الأثر الحّي السائر ثم مساءلته عن زمانه و مكانه و ظروف نشأته و عوامل استمراره ، و الأدب الشعبي متعلق في أصله بوجود اللغّة و ممارستها في بث كيان الإنسان و جماعته ، وصّب مدركاته و روحانياته في قوالب الكلمة.

---

[1] - روزلين ليلى قريش. القصّة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر .د ط . 1980. ص03.

و الحقيقة التاريخية التي يرتاح لها كلّ الباحثين و يحققون في حيثياتها لا في وجودها من عدمه هي اختلاف لسان العرب بين ربوع أرضهم المترامية.

حتى نلج عالم الأدب الشعبي العربي ولوجا صحيحا و نقطع شكنا في وجوده بيقين دراسة آثاره و فنونه ، يجب أن ندرك أنّ كل اللسانيين و علماء اللغة مجمعون على تباين لهجات العرب في بعيد حدودها التاريخية ، تلك اللهجات <<كانت غالبا مرّة مهمشة ، و تارة مهجورة أو منبوذة من قبل لسانييها القدماء لأسباب معيارية غير موضوعية>>[1] و ينسحب هذا التهميش على ما تكون قد أنتجته من أثار هي جديرة بما حملته من صور مجتمعها بالاهتمام ، و ليس المقام مقام بحث في أسباب اندثارها، و هل كان ذاك نعمة أم نقمة على العرب و لغتهم ، لأن القرآن و الحديث أعجز العرب و حوّل فكرهم و لسانهم ، و وّجههم نحو آفاق حضارة دانت لها مشارق الأرض و مغاربها ، و ما استطاعوا أن يذروا قصصهم و مآثرهم الشعبية التي عاشت في رحم الأجيال المتعاقبة و ولدت من قريحة مبدعيهم و قدرتهم على نقلها فأبدوا مهارة في تنميقها و بنائها.

الحقيقة أنّ الأدب الشعبي عانى من مشكلتين أساسيتين ، الأولى مشكلة الكلمة فكان يزدرى و يهجر من طرف الباحث و القائم على إرسال آثار الكلمة مرسل القبول (الرسمي) ، فلا يقبل من مبدع شعبي وقوفه مع صانع الكلمة الفصيحة ، و لا تمدّ قنوات إذاعة التراث الشفاهي الشعبي في الصروح الرسمية ، أما الثانية فهي الاعتراف به كفنّ و خلطه بالعامي من المأثور ، و الذي يجب أن يدرك جيّدا هو أنّه << قد حدثت عبر تاريخنا فجوة بين الآداب الرسمية و الشعبية .. فقد حافظت الرسمية على نقاء الفصحى و استمرار تقاليد آثارها الأدبية .. و بخاصة تقاليد القصيدة العربية التي لم يمسها التطوير إلاّ قليلا ، فمن الممكن الاحتفاظ بنقاء اللغة مع توسيع مهمات الفنون .. و الاستفادة من آثار الخيال الخلاّق الذي لم يجد عائقا عن الإبداع في هذه الآثار الشعبية >>[2] ، فهوميروس - مثلا- الشاعر اليوناني الذي يوصف بالعبقرية الفذّة و الخيال الواسع و الصناعة الأدبية الشعرية التي لا تضاهى لم يكن إلاّ صائغا

---

(1) -أ. د. عبد الجليل مرتاض. الموازنة بين اللهجات العربية الفصيحة (دراسة لسانية في المدونة و التركيب). دار الغرب للنشر و التوزيع. د ط . 2002 . ص13.

(2) - أنس داود . الأسطورة في الشعر العربي الحديث. دار المعارف ، مصر. ط2 ، 1992. ص136.

لما اشتركت الأجيال في حكايته[3] ، فالسير في خط مواز بين الأدب الرسمي و الأدب الشعبي لا يمكن إلاّ أن يوصف بالإجحاف و يبخس الأدب الشعبي حقّه من الفنيّة ، ثم كثيرا ما يتعمق هذا الإجحاف حين يساوى الأدب الشعبي بما يعرف بأدب العامة << لأنّ الأدب العامي –إن- صحّ أن يكون أدبا – لا يختلف في شيء عن الأدب الرسمي – كما اصطلح على تسمية الأدب الفصيح – إلاّ في كون مؤلفه يهرب من إتقان الفصحى إلى لغة يظنّها أسهل ، و هي العامية ، و تكون النتيجة العجز عن التعبير كليّة >>[1] و بذلك لا يعبّر هذا الذي استخدم العامية إلاّ عن فكره و ميوله و تجاربه شأنه شأن كل الأدباء من صنّاع الكلمة الفصيحة، << أمّا الأدب الشعبي فهو محاولة للتعبير عن محصّلة تجارب المجتمع بوسائل مختلفة ، هي نتائج تعامل المجتمع مع الكلمة ، ذات الدلالة و ذات المغزى>>[2] ، ثم إنّ الأدب الشعبي له كلّ المقوّمات التي يمتلكها الأدب الفصيح بل يزيد عنه قوّة حين نستدل على ذلك بكونه منهلا خصبا لأدباء الرسمي و ملهم لهم و موقد جذوة إبداعاتهم ، و لولا ثقتهم في قدرته على استمالة الجماهير من المتلقين لما لجأوا إليه ، و في المقابل –إلى الآن – لم توجد الحركة العكسية في الأخذ بين الأدبين غير أنّها ممكنة الحدوث مع جيل جديد من الملّمين بمقومات الفنيّن معا.

و على مستوى صناعة الفنّ الأدبي لا يتمايز الفنان الشعبي عن نظيره الرسمي ، بل هما صورة لصانع واحد ، فحين كان (غايريال غارسيا ماركيز) يبكي لمّا أجهز (قتل) على بطل روايته (الكولونيل لا أحد يراسله)[3] ، كان يصـــدر عن المشاعـــر و ينبـــوع الإبداع الأدبـــي و الشغف بعالم الأدب نفسه الذي جعل الرجل يطلقّ زوجته لمّا توقف راوي (سيرة عنترة) عند أسره[4]، فالمعايشة النفسية و الاجتماعية للأثر الأدبي لا يختلف على أنّها مقياس لقوة الإبداع ، و ما يتركه من أثر في الناس هو الطموح الذي يسعى إليه صنّاع الكلمة.

1. العالــــم المـــــرجع:

---

[3] - ينظر: المرجع نفسه. هامش ص127.

[1] - د. حلمي بدير. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث. ص17.

[2] - المرجع نفسه ص14.

[3] - ينظر: غايريال غارسيا ماركيز رائد الواقعة السحرية. تر و تقديم: د. عبد الله حمادي. المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر. د ط. د ت. ص76 ، 77.

[4] - ينظر: عبد الحميد يورايو بن الطاهر. القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية). ص50.

تعدّدت فنون الأدب الشعبي و هي تقوم على أضلاع المثلث المعروف (شعر، قصص ، مثل) و هي تكلى بالفنون التي تدور في محور هذه الثلاثية ، و إذا ما تساءلنا ما هي أسس هذا الفصل و التفريد لكلّ جنس على حده؟. فما الذي جعلنا نقول: القصيدة الشعبية و القصص الشعبي، و المثل الشعبي؟ . واضح من المصطلح ذاته الشاهد اللفظي و هو كلمـــة (شعبـــي) و التي يراد –غالبا- من دلالاتها ذلك الجنس الكلامي (اللغوي) الذي ينشأ و يعيش و يستمر في الطبقات الشعبية، و يعبّر عنها و عن شخصيتها ، و له خصوصية البث و التلقي . غير أنّ كلمة شعبي تدّل كذلك على السعة الهائلة لهذه الفنـــون و قدرتـــها على حمل مواقف الشعـــوب و إصابتها للرؤى العامة و المنطلقات الفكرية الموّحدة لها.

وصفنا لكلّ الأجناس "بالشعبية" يعني اشتراكها في المرجعية من حيث الأخذ و التصوير و التعبير ، و هو المشترك الأساس بين كلّ الأجناس الأدبية الشعبية . إنّه المرجع الدّي يمكّن المبدع من الصياغة و يمنح للجمهور فهم الصياغة ، تلك الصياغة هي قدرة الكلمات على صبّ الواقع في قوالبها و تشكيله في صور بديعة لا تنقصها الأدبية تعرف طريقها إلى الأذهان و الوجدان و تفعل في كيان الفرد و الجماعة.

المرجع. ما عساه يكون غير الواقع الاجتماعي و النفسي للجماعة و الفرد النائب عنها في رسم صورها بأدوات الفن، و هي حقيقة لا يخلو منها فن و لا علم و لا ممارسة إنسانية حتى الافتراض يقوم على معطيات الواقع و إمكاناته ، و يختص الأدب الشعبي بقربه الشدّيد من المرجع الاجتماعي و النفسي ، لأنّه حين يوصف مبدع فرد أنتج عملا أدبيا معينا بالعبقرية أو الإخفاق فإنّ الصفّة ذاتها نصف بها الشعب ممّا يعني مجاوزة للفرد و تعميم الوصف على الجماعة . إننّا بهذا نصل إلى التقرير بنمطية الفنون الشعبية و محافظتها على المسافة بينها و بين مرجعها.

لا تتطابق الصور الذهنية مع المرجع، و العلامات اللغوية رابط قوي ينهض بشدّ العلاقة بينهما ، و هكذا هي طبيعة الإنسان الذي يختصر أبعاد الزمان و المكان في صور تقوم في دخيلته من معطى ما وقع عليه إدراكه، فلا يستطيع أحد أن يصف لنا الجنّة مثلا لأنّ الإدراك البشري دون صورتها و هو ما يحمله معنى الحديث الشريف << **فيها ما لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر على قلب بشر** >>. و فنون التعبير لا تصور ما لا يخطر على البال لأنّها إن

سلمنا –جدلا- بقدرتها على ذلك ستولد ميتة و لا تجد عند البشر قبولا ، و هذا ما جعل علماء الدّين ينتهون إلى استحالة عقلنة الرابط الروحي.

إنّ البحث في المرجع بحث في حقيقة الإبداع الشعبي و بحث عن شرعية ميلاد الفنون الشعبية –و هو نفسه ما ينطبق على الأدب الرسمي- لأنّ عزل الفنّ الأدبي الشعبي عن المجتمع بكل ما يوجد فيه –ماديا و معنويا- يعنّي أنّ فكرنا النقدي الطامح إلى دفع الحياة نحو الأحسن سيكبحها <<دون أن يعمقها العمق الإنساني الكافي ، و دون أن يربطها ربطا عضويا و حقيقيا بالضمير الشعبي العربي منذ لحظات تكوّنه الأولى>>[1] ، و ينهض البحث في المرجع برسم العلاقة بين الإنسان و المكان ، و بين الإنسان و الزمان، وبين الإنسان و الإنسان إذا جمعهما الإطار الزماني و المكاني نفسه، و الدّي تجب العناية به هو التنقيب عن علاقات المرجع الواقعي المعيش بحامل الأدب الشعبي، فهل يمكن لشخص أن يجهل مكونات الطبيعة – مثلا- ثم يستمع إلى قصّة عبر فيها البطل النهر و صعد الجبل و أشعل النّار في الحطب، هذا على مستوى المرجع المادي و قياسا عليه يمكن تصور نتائج الانقطاع مع المرجعي في محاكاة الواقع و استمرار العلامة الصوتية في نقله.

أ- المرجع الاجتماعي:

يمتد التاريخ الإنساني مشكلا على طريق سير الزمن مجتمعات بشرية توحدّها مقومـــات كلّما قويت تماسك المجتمع و كلّما وهنت شارف على الانهيار، و الفنون و إن رآها البعض ـــ ذات صوت خافت في دعوة الجماعة إلى التوحّد على اعتبار خصوصيتها و نخبويتها ـــ فإنّهـــا لعبت دورا هاما في توحيد الشعوب و شدّ أزرها و بعث الحياة في عمق الجماعـــة الموّجهـــة إليها، و كلّما كان الفن فاعلا في دائرة أوسع كان دوره أكثر خطـــورة و أهميـــة، لأنّ ثقافـــة الشعوب تنتخب و لا تفرض و تختار و لا تسلّط، و هي فطرة مودعة في المخلـــوق البشـــري القادر على محاورة كلّ الموجود و الممكن من منطلق قناعته و قدرته، <<ففـــي طيّـــات هـــذا التاريخ و على وقع أمواجه تتكون ثقافة المجتمعات ، أمّا البواعث الحقيقية التي تحمل ثقافة ما على الإبداع و الابتكار فإنّها تكمن أولا في الأسلوب الخاص بها الذي بواسطته تعالج مشـــاكلها الداخلية ، و ثانيا في تطلعاتها إلى القيّم و الروابط الاجتماعية ، فإذا اختلف الباعث الأوّل مـــن

[1] - فاروق خورشيد – عالم الأدب الشعبي العجيب . دار الشرق ، بيروت. ط1 ، 1419هـ/1999م. ص14.

مجتمع إلى آخر ، فإنّ الباعث الثاني مشترك لدى كافة الشعوب<<[1] ، و القصّة الشعبية مبعثها الحياة الاجتماعية تعبّر عن أسلوب الجماعة و تعالج آمالها و آلامها و تصيغ لها الحلــول لمـــا تطرحه من مشاكل، و هي فوق كلّ الفنون الأخرى حين تعيش في كنف الجماعة و ترتبط بكلّ أفرادها، حتّى أنّها أغرت الساسة بقوتها فبحثوا عن خدماتها لصالح أغراض السياسية العلمية* .

القصّة الشعبية أكثر واقعية من كل صياغة فنيّة أخرى للحياة الاجتماعية ، لأنّها الأقرب إلى الجماهير ، و لأنّها تعيش في يومياتهم ، و ذلك شرط لاستمرارها و ضرورة لتحلق الناس حولها، و مادام الواقع الاجتماعي هو مرجع الناس من المتلقين للأدب الشعبي ، و صورة يقيسون إليها كلّ فن كان لابّد على القصّة الشعبية أن تنسج للجمهور محاكاة على مقاسه، فيأتي إبداعها صورة شديدة الالتحام بالمجتمع الذي يحيي فيه الأدب الشعبي و له >>ذلك الإبداع المستمر الذي يمارسه المجتمع كنشاط حيّ، و يفيض عن خاطر الجماعة الإنسانية ، أشبه ما يكون بالتعبير التلقائي الذي ينفجّر ليواجه ضرورات الحياة اليومية الجارية<<[2] ، و تستخدم القصّة الشعبية تقنية لها القدرة الفعّالة على تصوير المجتمع هي (النمذجة) فتصنع لقضاياها نماذج يوكل لها مهمة الدور الذي تؤديه و تشخيص الموقف الذي حدث بشكل ما في المجتمع الذي ولدت فيه ، و هو شأن كل الفنون الأدبية الشعبية الأخرى، و علينا أن نقرأ القصّة الشعبية في ضوء وعيّنا بتقنياتها، و التعالي عليها و الترفع و الاعتقاد بانحطاطها و سذاجتها، هو الذي يقود قارئها أو المستمع إليها إلى الوقوع في إحدى حالين: إمّا تسطيحها و بالتالي خروجه –أي المتلقي- من عالم الفن الشعبي خالي الفكر و الذّهن، و إما تأويل ما جاء فيها ممّا يعني تشويه صورها و إبعادها عن قضاياها و عالمها لتموت في ذهن المتلقي و لا تولد من جديد. و لأنّ القصّة الشعبية ارتبطت في صورها و أشكالها بقضايا الجماعة و توجهت قدما تنهل من المجتمع واقعه و تطلعاته ، فقد ركّزت على قضايا نموذجية مستمرة عبر الزمن ثابتة في استمرارها، فهي صالحة لأن تنطبق على أي مجتمع قديما و حديثا ، كالحرية و العدل و نبذ الفساد ... و حتّى لا يعني القول بالمرجع الاجتماعي للقصّة الشعبية خلطها بالتاريخ ، لابّد من

---

[1]– من روائع الأدب الإفريقي . إعداد و ترجمة: د. عدنان حدّاد . مراجعة : د . محمد ظاهر. دار البيروني للطباعة و النشر . بيروت. ط1. 2001. ص08.

* - راجع المدخل.

[2]– صفوت كمال. المأثورات الشعبية علم و فن. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. د ط. 2000. ص44.

إثبات صفة أخرى تمتاز بها القصّة الشعبية هي التلميح دون التصريح* ، و كم بث الفكر الثوري و الإصلاحي في الجزائر ــ مثلا ــ من أفكار و تحريض على الاستعمار في صيغ قصصية شعبية عجز الاستعمار على الإمساك بها أو التدليل على ثوريتها. و إنّه لكلام يعزّز وصف المبدع الشعبي بالذكاء في تشكيل فنونه الأدبية و يضع متهمي الأدب الشعبي بالسطحية و السذاجة في موقف حرج ، و إذا كان النقاد يجهدون أنفسهم في استقراء نصّ أدبي رسمي و يستنطقونه ليصلوا إلى الصور الاجتماعية المحمولة فيه و وضع خارطة لإسقاطات النّص ، دافعين القارئ إلى إعادة قراءة صور النّص في حدودها، فإنّ المحمول الاجتماعي كذلك هو رهان القصّة الشعبية في بنائها الفني لحركة عناصرها المشكلّة لنصوصها ، و لأنّ << القراءة ليست مسحا بصريا للنّص، و لا تفسيرا معجميا لألفاظه و استنباطا لمعانيه المباشرة، فهي فعل خلاّق ، كالكتابة نفسها ، و النشاط الإبداعي يعيد صياغة النّص عند تلقيه ، و يصب على النّص وعي القارئ و شعوره و ذخيرته المتكونة بقراءته و خبراته و تذوقه و قدرته على استنباط المعاني المغيبة خلف نظام النّص الظاهري>>(1) ، و ليس قارئ نصوص الأدب الرسمي بأفضل من مستمع الأدب الشعبي، بل قد يكون الشخص نفسه متلقيا للأدبيين ، و هنا يكون جمهور القصّة الشعبية بكلّ أشكالها، حاضر القراءة الواعية مستكشفا صورها الاجتماعية المختفية في ثنايا كناياتها و أساليبها الفنيّة و قد يجّد عندها أنّه أحد أبطال القصص الشعبي ، و لولا الصور المرجعية الاجتماعية للقصّة الشعبية لما احتلت هذه المساحة الشاسعة من المكان و الزمان ، و في إطار التلميح الفنّي في الأدب الشعبي تشكلّ الصورة الاجتماعية معطى مهما في النّص الشعبي ، فحين نستمع إلى الشاعر يقول:

قال المرسول يا عجب *** ذا الشّي من قلة الأدب
كيما قاله أهل الحسب *** فالسّابق كلته حظر
و المال يشرف النّسب *** و يدير طريق في الوعر.

وفي قراءتنا لهذه الأبيات ثلاث صور أولاها قلة الأدب و هي حاضر اجتماعي يسير على تقليد و يقاس على عادات و توجهات اجتماعية، و ثانيها قول أهل الحسب و الاعتداد بذاك

*- في هذا قال بعض الرّواة العبارة التالية "أنا انقولك و أنت افهم" و كرّروها ممّا يعني أنّهم سوف لن يصرّحوا عن مضمون ما يأتي من كلام.
(1)– حاتم الصكر . ترويض النّص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة. د ط. 1998. ص52.

القول و جعله مقياسا لقضايا اجتماعية فمن هم أهل الحسب. لابّد أنهم ـــ حسب النّص ـــ فئة من القوم قولهم يحمل محمل الحكمة و الإقتداء ، و الثالثة مكان المال من النسب ، فهو يقوّيه و يثمنّه و بالمال تحّل المشاكل و تذلل الصعاب و الأوعار. فهل هذه الصور واقع فردي شخصي متعلق بحالة منفردة؟ أم هي صور جماعية اجتماعية دأب المجتمع على معرفتها و ممارستها؟. لابد أن الجواب لا يختلف عليه ، إذ هي صور نقلها الشاعر من معايشته، و ما سار المجتمع على دربه من نظم و علاقات ، و يبقى توظيفها مسألة متعلقة بقريحة المبدع و قدراته الفنيّة ، و الثابت يبقى صنع المبدع للتوظيف لا صنعه للصورة.

و في سياق التدليل على مرجعية المجتمع في تشكيل الأدب الشعبي نسوق هذا المثل "كي أطلّقها ماتتعتلهاش دار باباها"[1] ، و الصورة الاجتماعية في هذا المثل واضحة مشكلة من فعل التطليق الذي هو واقع العلاقة الزوجية ، إذ هو فك لصلّة تقام على أساس الشرع و القانون إثر أسباب و دوافع و كلّ المجتمع يعي مفهوم (الطلاق) ، إضافة إلى إسناد الفعل إلى الرّجل ممّا يعني أنّ عصمة الزواج بيده و إعلاء المجتمع ــ بمقتضى الشرع ــ لمنزلة الرجل على المرأة، و المرأة ملاذها بعد الطلاق بيت أبيها وليّها و المدافع عن حقوقها و الواقف في وجه الرّجل (زوجها). و إذا كانت هذه الصورة الاجتماعية تحيل على المعطى الشرعي (العقائدي) للمجتمع فهي واقعة ، و المثل نسج صورته من ذلك المعطى المتعارف عليه عند كلّ من يسمع المثل.

و في القصّة تكون الصورة الاجتماعية أوضح ، و يكون المرجع الاجتماعي واضح المعالم، ينسج المبدع شبكة العناصر الفنيّة للقص من معطياته، فلنلاحظ مثلا حين يقول الرّاوي "أرجع لمّو يبكي ... قالها ... قاتلو ... "[*] ، و نتتبع أجزاء الصورة لنجد أنّها علاقة بين الابن و أمّه قائمة على طرح الانشغال من طرف الابن و حلّه من طرف الأم. و هي علاقة اجتماعية تعرفها كلّ المجتمعات لاسيما مجتمعنا العربي الإسلامي. فهذا الابن لم يشتد دعوه بعد ممّا يجعله دائم المشورة لأمّه التي توجهه و تحسن توجيهه فيحصّل النتائج المطلوبة.

---

(1)–مثل معروف بالمنطقة (سطيف) مفاده "إذا طلقت المرأة لا تدّلها على بيت والدها" و هو كناية عن عدم الخوض في تبعات فعل تعسفي اقترفته في حقّ الغير.

*- قصّة "ولد الهجالة" الراوي: بودرامة مقداد.

إذا فالمجتمع بكل صوره و أبعاده الزمانية و المكانية و ما يحويه من حركة حيّة لعناصره، و ما يتشكلّ في طياته من عادات و تقاليد و نماذج فكرية و روحية و ماديّة مرجع ينهل منه المبدع الشعبي و لا يستطيع مجاوزته أو القفز عليه، لسببين مهمين هما:

1. المعايشة التي تعني له الالتحام بهذا المحيط الذي هو بيئته الطبيعية و الإطار الذي يفتح له فرص الحياة و الممارسة الفكرية ، اللغوية ، و التعبيرية، و خارجه، إن لم نقل باستحالة الإبداع ، فإنّ الوصف بالصعوبة حقيقة واقعة.
2. الفنّ يوّجه إلى جمهور ، هذا الجمهور يحرص على الفهم الذّي يتأتى من تركيب عناصر ليست غريبة عن بيئته ، فالإبداع يسقط آليا إذا ما تشكلّ من بيئة بعيدة عن حياة النّاس و تطلعاتهم و عقليتهم ، حتى و إن كان الإبداع في نظر فئة ضيّقة خارقة فنيّة فهو لا يعيش في طبقات المجتمع الشعبي لأنّه فقد روحه التي تشرك الجمهور في بنائه و صوره و استمراره.

ب. المرجـــــع النفسي:

<<إنّ الأدب الصادق هو الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات، فهو ينبع من دافع طبيعي، و من المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان>>[1] ،و لعلّ بروز المنهج النفسي كإجراء نقدي يسلّط الضوء على الفن الأدبي و باقي الفنون فيما بعد، دليل على أهمية البواعث النفسية للعمل الفنّي، و قدرتها على أن تؤسس لعميلة علمية منهجية تستنطق إنتاج الإنسان ، و يضاف إلى ذلك ظهور "علم النفس" و تبلوره بشكل مؤسس و وضعه للخطط العلمية و بحثه في الطبيعي و اللاطبيعي لحالات هذه النفس التي ما يزال البحث يجتهد لاستقرائها أكثر فأكثر.

و القصّة الشعبية ناتج إنساني يخضع لمعادلة الحركة الحياتية و العلاقات التقليدية و التجديدية لتلك الحركة، فالفرد يؤسس شبكة العلاقات مع المحيط في ضوء علاقته مع نفسه، و يستقبل صور العالم الخارجي بحسب القدرة الداخلية التي تنمو و تتعزز من فترة إلى أخرى، و تتأقلم من معطى مكتسباتها المبنية على فطريتها و الاستعدادات المزوّدة بها. و لنا في إطار هذا المفهوم التصوّر العلمي لشبكة العلاقات الإنسانية ، و الإنسانية الطبيعية، و إذا كان "الفن

---

[1]– نبيلة ابراهيم سالم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي.دار المعارف. مصر. د ط. د ت. ص.81 ،82.

هو محاكاة للجمال" كما يرى أفلاطون فإنّ الجمال لا يمكن تحديده إلاّ في نطاق الواقع النفسي ، و الذّي هو جملة الأمور التي تسير بالنفس إلى الرّضا و الاطمئنان و السكينة و الاستقرار و كلّ الأمور الأخرى التي تشبع تطلعاتها لواقع إن لم نقل بمثاليته قلنا بالقرب منها.

فنون الأدب الشعبي كلّها من صنع الإنسان بالكلمة، و الكلمة واقع فزيائي يصوّر ــ أو يحاول أن يصوّر ــ واقعا غير كلامي معقّد و متفرع لذلك دأب المتحمسون للمنهج النفسي إلى ما سمّوه "ما وراء الكلمات"، و هم في ذلك يؤكدون على مشتركات أساسية بين النفس البشرية جميعا ، و بعد إثباتها يبحثون في الاختلاف الذي هو ــ حسب تصورهم ــ أمر عارض و طبيعي لطبيعة اختلاف الظرف الذّي تحّرك فيه الباعث و استجابت له النفس المبدعة، و دون مغالاة و لا تعصّب يشكلّ الواقع النفسي في القصّة الشعبية باعثا حقيقيا و مهما في رسم صورتها الفنية ، فمن نفس المبدع (المبدعون) إلى نفس الجمهور رحلة يشكلّ فيها الواقع النفسي بحق أرضية مشتركة لقراءة النّص و فهمه و احتضانه و الاستفادة منه ، و الحديث عن النفس و حركتها يلزمنا بالحديث عن الطفل* "فالحكاية الشعبية و بأنواعها المختلفة تسهم و بشكل كبير في تكوين شخصية الطفل ، من حيث نموه العقلي و النفسي و اللغوي و الاجتماعي ، فتطور قدراته الفطرية و المكتسبة و تثري حياته بمختلف الألوان المعرفية و تصقل مواهبه ، و تهذب ذوقه و تطلق العنان لمخيّلته"(1) ، و يتكوّن لديه الذوق الفنّي فإن لم يبدع يقدر على استقبال الفنون و إخراجها متى يريد.

إنّ الذي وضح لدينا مما سبق هو مشترك الواقع النفسي بين المنشئ و المتلقي، و الأمر معروف لدى أدباء الرسمي مفهوم عندهم و لا يبدعون إلاّ و هم واعون تماما بهذا الواقع (2) .

* - كثير من الروّاة حين سألناهم "لمن حكيت هذه القصّة؟ أجاب: لأولادي (الأطفال) ، و سمعوا هم الحكايات أطفالا

(1) - كاهية باية . القصّة الشعبية في منطقة البرج . رسالة ماجستير، مخطوط بكلية الآداب ،جامعة الجزائر. 2001/2000. ص127.

(2)– ينظر: نبيل سليمان. وعي الذات و العالم، دراسات في الرواية العربية. دار الحوار للنشر و التوزيع. سورية. ط1 . 1985. ص10 ، 11.

و في القصّة الشعبية يكون الواقع النفسي جماعيا ، فمن الجماعة إلى الجماعة يمتد هذا الواقع مشكلاً مرجعا يقرأ في حدوده الإبداع و تسقط رموزه على دخيلة الجماعة ، و كما سبق فإن المحاكاة بمفهومها الواسع ليست إلاّ استجابة فطرية لما تكون النفس قد وعته و ألحت عليه، و القصّة الشعبية في عمق هذه الحقيقة كانت ترجمة لإحساس مبدع رمى إلى النيابة عن الجماعة في نقل آمالها و تطلعاتها و إبداء مواقف خوفها و عدم ثقتها فيما يهدد تلك الآمال ، و إذا كان واقعها هو عكس ما تعيشه كان تغيره مرماها و تبديله هدفها و كيف لها أن تغير شيئا إلاّ إذا كانت تملك البديل عنه ، ثم إذا بحثنا عن هذا البديل لا نجده إلاّ في نفسيتها و دخيلتها ، تتهيأ لإحلاله محل الموجود من واقعها و الكائن من حياتها ، - بالطبع- تهيئ له الأسباب و الظروف و تعدّ له الفواعل و متى كان الظرف سانحا مهيئا أخرجت إلى واقعها المشهود واقعا عاش في نفسها – مدة طويلة أو قصيرة – حسب إيمانها به ، ففنون الجماعة –على هذا النحو- <<ترتبط بمحاكاة الواقع أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه>>[1] ، و للتأكيد على هذا ليست الأسطورة بعيدة في حياة الشعوب ، و هي مصدر من مصادر القصّ الشعبي، و العلماء يعزونها إلى واقع نفسي أطرّه الفعل العقلي في غير توفيق فأنشأ صور الأساطير التي هي إلى النفس أقرب حتّى بعد اكتشاف بطلانها عقلا بواسطة العلم و روحا بواسطة الدّين.

إنّ النفس البشرية تنطوي على ذخيرة هامة من قوّة الإبداع و دفع قوّي يسوق الإنسان إلى المساءلة و المحاورة الذاتية ليصل في جهده ذاك إلى مواطن التقاطع مع العالم الخارجي، فيهتدى على دراية إلى التموقع و أخذ موقف منه، و المبدع الشعبي أحرص النّاس على هذه العملية إذ هي التي تطلق فنّه إلى آفاق الانتشار، و تزّوده بعناصر البقاء و الاستمرارية ، و إذا ما خالف –هذا المبدع – نفسية الجماعة انقطع عن المرجع و مات إبداعه، فالفرح بالنجاح، و الخوف من قوى الشر، و التحمّس للبطل طالب النصر عليها. و غيرها من ثوابت مرجع النفس هي رهان قبول الجمهور لشكل من أشكال الصياغة الفنية الكلامية لواقع ذلك الجمهور ، بل و بعثه في الزمن و المكان كأثر خالد يستمر ما استمرت النفس البشرية (الجماعية).

---

[1] - نمر سرحان . الحكاية الشعبية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدّراسات و النشر. بيروت. د ط. 1974. ص21.

إذا كان فن القص المنولوجي المعروف برواية تيار الوعي من أبعد محطات السرد الأدبي تقدما ، فإنّه اكتشاف جاء في محطة الوصول إلى مناجاة النفس البشرية بعد منحها حدودا أوسع و حجما أكبر من حجم الفردية، و القصّة الشعبية مناجاة الجماعة لنفسها بذلك الصوت الجماعي الذي يشرك الكلّ في السؤال و الإجابة، فصوت الألم و صوت الأمل و صوت الفرحة و صوت الغضب ... تصدر عن الجماعة و تسمعها الجماعة و من لا يشترك مع الجماعة فهو حتما ليس منها و لكنّه بالضرورة من جماعة أخرى.

و كإجراء تطبيقي قمت بسرد قصّة "بقرة لتامى"* ، لستة من الأصدقاء و توقفت عند رحلة (لونجة) و أخيها بعد أن هرب عنهما والدهما و زوجته ، وسألتهم عن إنطابعهم النفسي فكانت إجابتهم تعاطف مع (لونجة) و أخيها و سخط على ما اقترفته زوجة الأب في حقّهما ، و استنكروا خضوع الأب لشر زوجته . و سألتهم ما الذي يجب أن يكون من أمر لونجة. قالوا جميعا : لابّد أنّها ستفلح لأنّها تمثل إرادة الخير، و هي مظلومة و سوف يحميها الله و يعوضها خيرا.

و أكملت القصّة محرفا في أحداثها حيث قلت "إنّ لونجة و أخاها واصلا السير حتّى وجدا رجلا يعيش مع أسرته و كان ذا جاه و مال ، و له زوجة و أولاد صغار فتزوجت لونجة منه مغرية إيّاه بجمالها، و بعد مدّة ألقت بضرّتها في البئر فماتت و أجبرت زوجها على طرد أولاده ... " ، فصرّخوا في وجهي جميعا "مستحيل" ليست القصّة هكذا ، و جادلتهم محاولا إقناعهم بأنّ لونجة انتقمت لحظّها و كان الغضب قد عمى بصيرتها ، فزادوا تمسكا بقولهم و رأيّهم . و ما كان منّي ــ بعد حصولي على طلبي ــ إلاّ أن سردت الأحداث كما هي في الرواية (الأصل) ، و حينها قبلوا ، بل و ارتاحوا ارتياحا كبيرا لما آلت إليه الأمور، و كأنّ الأمر يعنيهم مباشرة، و ختمت بالسؤال: ما الذي جعلكم لا تقبلون الأحداث في المرّة الأولى؟ فقالوا إنهم استفتوا أنفسهم فكانت رافضة لتلك الأحداث ، غير متماشية لما يتلطعون إليه. و لو كانت القصّة إبداعا فرديا مدّونا لكانوا قرؤوها و كلّ يحتفظ بما في نفسه، و لكنّ حين تعلّق الأمر بالقصّة الشعبية، فإنّهم أدركوا أنّها لابد أن يكون الواقع النفسي فيها هو واقعهم.

* – "بقرة لتامى" . الراوي :دريدي الغالية. للعلم عيّنة الجمهور الذي طبّقت معه استوثقت أنّهم يجهلون القصّة.

و حتى نربط المدروس بالدّرس في العلاقة القائمة بين الواقع النفسي و المرجع الذي تقرأ فيه صور البناء الفنّي للقصّة الشعبية ، و المناهج التي ترمي إلى فهم تشكلات هذه الصور و كيفيات بنائها يجدر بالذكر أنّ من أهم دوافع نشوء علم الفلكلور كان "الإحساس بتهديد المدينة الحديثة للموروثات الشعبية"[1] ، و هو دافع نفسي ينسحب على نشوء كثير من العلوم الحديثة.

2. عــــــالم الكلمة:

<<لقد غرق الناس في التقرير و التفلسف و أنسينا طاقات الوجدان. و طاقات الوجدان كامنة في الكلمات. إنّ تحولات الروح لا يمكن فهمها بمعزل عن تحولات الكلمات ، الكلمات جذوة توقدها الرواية و الزحاف ، الوجوه النحوية و التأولات، ذاكرة الكلمات ممتدة في آفاق الزمان تكبر في النعيم أو تكبر في العذاب>>[2] فهي تنقل لنا صورا عن إنسان حاور محيطه و خرج بانطباع نفسي يمارسه حتما على أرض المجتمع و بملأ مساحاته بما ينتج. و القصّة الشعبية في هذا هي الكلمة الأصيلة التي تنبعث من عمق ما وقر في إيمان الجماعة، هي ترجمة لواقعها و محاولة اقتراب من صوره النفسية و الاجتماعية ، تسير في دائرة المرجع و مهما ابتعت فهي لا تنقطع معه لأنّها لا تملك إلاّ اتصالا به و لا تعيش إلاّ و هي تحاكيه ، بل و لا تولد إلاّ لأنه أراد ميلادها ، و بهذا فالكلمات التي تبني فنّ القصّ الشعبي هي وعاء يتسع للأمل و الألم، يضاهي الحياة الواقعة فيرسم الحياة البديلة و الممكنة و الموازية ، و إذا كانت الكلمة الشعبية متهمة في صميم صياغتها و تداولها و ينكر عليها عيشها و يمنع عليها الاقتدار الفنّي، فليس ذلك إلاّ جحود ممّن رأى نفسه فوق الجماعة يقدر على التنظير لها و يروّج لما يسميه الشعوب الموّجهة. لكن عليه أن يعرف أنّ ذاكرة الكلمات ليست لعبا يتنزه عنه الغيور الباكي على ثقافة المجتمع و مقوماته. لأنّ الكلمة هي وجه التداول للمقوم الحضاري المسمى **(لغة)** و مادام المخزون اللغوي الشعبي استطاع أن يخلق لنفسه أسلوبا في محاكاة الحياة بدلالتها الواسعة فلا معجز له ، و ليست الكلمة اختيارا حضاريا بل هي معطى حضاري يقاس باستمرار آثاره الفنّية.

---

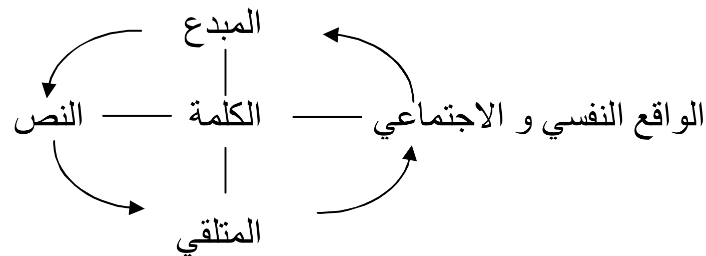
[1]– المرجع السابق . ص16.

[2] - د. مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. عدد218. رمضان 1417/فبراير1997 . ص282.

القصّة الشعبية تركب مطيّة كلمات تؤصّل متىّ أراد لها الباحث ذلك ، و أخلص لها الجهد ، و هي فرع من أصل هو اللغّة العربية يخبرنا التاريخ وفقه اللغة كيف جاء تميزها ، و هو طرح مقبول، لآن الغير مقبول هو التقرير المتعسف بعقرها عن إنجاب فنون تصنع ملامح الإبداع و تشع جاذبية ، و يتنزه أرستقراطيو النقد و الأدب عن استنطاقها و بقر بطنها و استخراج ما حملته من قدرة فنيّة.

العناصر الفنية التي يقوم عليها فن القصّ (الرسمي) هي نفسها التي تتخذها القصّة الشعبية مادة لها ، تجمع بينها وفق منطقها و تؤلفها ضمن سياقها الخاص، و هي بعد ذلك ناجحة في إقامة البنى السردية المكتملة في شكل نص قصصي* ، و مواضع الاختلاف متعددة و لعّل اللغة أهم هذه الاختلافات لكنّ كلّ تعاريف اللغة حديثا و قديما تجعل مقياس التواصل أساس صلاح صوت للتخاطب من عدمه . و مادامت اللغة العامية صوت الصياغة، و هو يحقق أهداف التواصل فأخر القضايا تبقى مطروحة للنقاش.

كلمات اللغة الشعبية تعيش في واقع الشعوب و الجماعات و تتحرك فنيّا في مختلف النصوص المبنية بها و تتخذ لنفسها سياقات متى علمت علم فاعلها و تحددت قيمتها، و الكلمة التي تبني صرح العمل الفنّي في صوره المنتهية الكاملة هي الوسيط الأمين بين المبدع و النّص و متلقيه، و بين المبدع و متلقي النّص



و على أساس هذا المشاركة المتينة التي تحرّك الكلمات يصبح << " المفرد اللغوي " هو صاحب القيمة لأنّه يعبّر عن طبيعة المعجم اللغوي للكاتب .. و طبيعة المعجم اللغوي تنبئ عن

*- المناهج الحداثية وصلت حدّ قتل الكاتب ، و النظر إلى عناصر البنية السردية نظرة تجريدية و هو الأمر الذي يساوي. من الناحية الفنية. بين القص (الرسمي) و القص الشعبي.

تكوينات النفس البشرية، بل إنّ الاختيار من داخل المعجم اللغوي منبئ آخر عن طبيعة علاقة النّص بالكاتب<<[1].

و الذي يمكن قوله عن عالم الكلمة في القصّة الشعبية هو واقعها اللهجي و سياقها الظرفي التي تخضع له حين الإبداع و على مدى عمر الإبداع ، فقد لاحظ الدارسون تجدّد الكلمات و تلوّنها بلون العصور المتعاقبة ، و عمّقت الشفهية هذه الصّفة ، و كلّما تغيّرت مقامات النّص تجدّدت سياقاته و تبدّلت كلماته في صياغتها و دلالاتها ، و هو واقع ليس بدعـــا و لا محدثا و إنّما عرفته كلّ اللغات حتى في مدونتها المرسومة بالخط المثبتـــة بالضوابـــط ، و محور تلك التبدّلات في شكل الكلمة كان ظاهرة الإبدال و هي ظاهرة " ليست بالأمر الجديد على اللغة العامية، بل كانت ظاهرة قديمة حتى داخل اللغة الفصحى ، فمن سنن العرب إبدال الحروف و إقامة بعضها مقام بعض<<[2] ، و يجرّ الكلام عن تغير الكلمة بعضه البعض لنجد أنفسنا أمام ظاهرة هجرة اللغات و كثير الكلام الذي فصّل فيه فقهاء اللغة هذه الظاهرة كسبب أساس في نشأة اللهجات ، لكنّ ما يؤسس لنا أن نستنتج من كلامهم هو أنّ الهجرة تعني تغيّر المكان و الزمان ممّا يؤدي إلى مولد كلمات و موت أخرى تفقد مبررات حياتها ، و إذا وضعنا هذا الكلام في سياق القول بأن الحكاية الشعبية >>... استرجاع للواقع ، أو ما يتصوّر أنّه الواقع بواسطة الكلمة<<[3] يتعمق وعينا بحدود عالم الكلمة في إشباع فضاءات الإبداع بالصور التي لا تكون صناعتها إلاّ فيما تقدر عليه الكلمات ، و حينها فقط يمكن أن نفهم ما قصده المحدثون بقولهم أنّ اللغة ليست وسيلة بل هي جهاز توليد جميع الجمل الصحيحة[4] ، و بناء عليه يكون تقسيم اللغة إلى نفعية و فنيّة وفق مقاييّس تناقش لكنّها لا ترفض .

الكلمات هي محاكاة لما يمتد إليه فكر الإنسان و وعيه و قدرته، و هي بذلك صانعة عالم آخر مستنسخ عن عالم الإنسان، يقاربه و لا يملك انفصالا عنه ، و الرّحلة التي يقطعها النّص

---

[1] – د. حلمي بدير. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث. ص06

[2] - عبد الجليل مرتاض. العربية بين الطبع و التطبيع. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1993. ص99.

[3] - عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. دار الكتاب العربي للطباعة و النشر. القاهرة. د ط. 1968. ص05.

[4] – ينظر. د. حلمي خليل . دراسات في اللسانيات التطبيقية ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1. 1420هـ/2000م. ص50.

بين عالم الإنسان و عالم القصّ هي واقعة في حدود عالم الكلمات لا تقرأ أبعادها و لا تفهم صورها إذا خرجت عن واقع الكلمة أو انقطعت معه*

3. العالــــم المطابق :

لسنا نعني بالمطابقة الصور الفوتوغرافية للعالم المعيش كما دعا إلى ذلك غلاة الواقعية ذات زمن ، و إنّما تعني المطابقة في منظومة التوظيف الاصطلاحي في سياق الدراسة عالم القصّ الذي يحاكي صورة الواقع بفنية النمذجة ، و معروف ، بل مسلم لدى الجميع أن الثقافة الإنسانية لا تؤمن بالمكرور من صور حياتها لكنّها تؤمن بالمشابه أو المناظر ، و في إطار الإشكال نفسه تبلورت أربع نظريات من جهود الباحثين في الأسطورة و هي التي "لخصّها لنا توماس بولفينش في كتابه <<ميثولوجية اليونان و روما>> [1] و ما يعنينا منها هو النظرية التاريخية التي ترى أن أعلام الأساطير عاشوا فعلا و قاموا بأعمال عظيمة ، و بعد زمن وضعهم الشعراء في ذلك الإطار العجيب الذي يتحركون فيه ، و كان للنظرية حظ من الشيوع و لازالت . وإذا ما قمنا بإسقاط هذا الناتج النظري على ميدان القص الشعبي كان موائما جدا له و أقرب إليه من تنظيرات قد يؤدي التشدد فيها إلى مسخه.

هذا ما قصدنا به العالم المطابق و يوضع الحرج من الدّفاع عن مطابقة نماذج أحداث القصة الشعبية و شخصياتها إذا ما علم أنّ القصّ الرسمي التاريخي كثيرا ما لا يجد الدليل القاطع على وقوعه فعلا كما أرّخ له البعض ، و ليس بعيدا في الزمن ألف الباحثون وثائق تأريخية متضاربة و متناقضة ، و الأدب ضمن العملية التأريخية يشكل إحدى وثائقها ، و الشهادات الشفهية تؤسس للأعمال التأريخية التي تسمى بعدا مصادرا.

إذا ما وضعنا القصّة الشعبية في هذا السياق نقتنع بأنّ كثير أحداثها ما هو إلاّ حاصل أحد الباعثين :-الاجتماعي ، النفسي ، و عالمها نسخ عن صورة عاشتها جماعة ما في زمن و مكان ما ، و ليس يجدي البحث عن التوثيق الاجتماعي الرسمي لأحداثها و شخصياتها ، فالشخصيات مثلا لها مرجعية اجتماعية مستقاة من واقع التجربة لكنها تفتقد الهوية التاريخية

---

* - في هذا السياق أجريت تجربة بسيطة حين أخذت بعض الكلمات عن بعض الرّواة و طلبت معناها من آخرين فاختلف المعنى عندهم (التأويل).

(1) - أحمد كمال زكي. الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.د ط. 1985.ص11. نقلا عن:
Thomas Bulfinch: Mythology of Greece and Rome.U. S .A. p286 , 287, 288.

بالمفهوم التوثيقي[1] ، لذلك وجبت قراءة النّص القصصي الشعبي بعين الفنّ لا بعين التاريخ فيما يتصل بالواقعية فيه.

و المرويات الشعبية بصفة عامّة "تعبر عن الجماعة الإنسانية التي تحيا في وحدة اجتماعية تكاملية ، و تشكل طابعا خاصا و نسقا من الوجود ، له سماته الإنسانية المتميّزة دون إخلال بوحدة الإنسان في علاقته مع الآخر و مع الكون"[2] و هو المعبّر عنه بمقولة التوازن الحياتي بصفة عامّة و الذي قوامه امتلاك المؤهلات لصنع علاقات ثابتة بين الموجودات ، و الفنّ في هذا أحد هذه المقومات ، و تعبير القصّة الشعبية عن عالم ترسمه كلماتها هو ما استطاعته قدرة الإنسان، لرسم عالم يرسخ المعيش و يثمنه و يؤصل سياق حركته و أسناق سلوكه، و هي بذلك تبدي موقفها الرامي إلى <<ترسيب المعرفة أو تأصيل قيمة إنسانية ، أو تأكيد مثل اجتماعي أو أخلاقي>>[3] ،فيتقاطع عالم الفن و العالم المعيش في السائد من المثل السليمة بإقرار الجماعة مشكلاً في مساحة العالم الفنّي ما يمكن تسميته عالم مطابق إيجابي. فنحن حين نسمع أو نقرأ قصّة (الصاحب)[*] التي تفضح وهن الصداقة بين الابن و أترابه، و تؤكد لنا معنى الصداقة الحقة في شخص الوالد و صاحبه الأمين الوفي، نستطيع بسهولة إسقاطها على عدد كبير من النماذج الاجتماعية و تكون مطابقة في النموذج الإطار و ما الاختلافات إلاّ عوارض ظرفية .

4. العـــــــالم الممكـــــــــن:

حين ترمي القصّة الشعبية إلى الثورة على الواقع الاجتماعي المعيش في الإطار الزمني و المكاني المحدّد فإنّها تسير على خط الرؤية النقدية المتحركة نحو التغييّر و منطلقها في ذلك المعيش من الحياة ، فتقوم في أسلوبها على نقد عيوب المجتمع و ثمّ فهي (تتوسل في نقدها بمنهج إيجابي في معظم الأحوال) حيث تستغل رسم النماذج البشرية الدّالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من السلوك، و سياق الأحداث بدوره يعبّر عن نزعة نقدية ،و نقد هذا الواقع

---

[1] - ينظر : سعيد يقطين . قال الراوي، البنيات الحكائية في السير الشعبية. المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ، المغرب. ط1، 1997 . ص97

[2] - صفوت كمال . المأثورات الشعبية. ص08.

[3] - د. عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. ص84.

[*] - قصّة (الصاحب) – الراوي : عراس السعدي.

يرسم لنا معالم عالم ممكن تتطلع الجماعة في تركيب سلبي بين حاضر معيش و غائب مأمول يفسح المجال لأداة فنّية في الانطلاق باتجاه عكسي لما هو كائن ، فما الذي تريده القصّة بهذا ؟. إنّها تطمح إلى عالم ممكن هو الذي رسمته في فضاء الفنّ القصصي يقوم على تصوير ثنائي متناغم بين واقعين يكون المرفوض تأسيسا للبديل الحامل لكل ما يحتاج من أدوات الإقناع ، و تعمد بذلك القصّة إلى ربط <<القبح بالعالم الأساس قبل التغيير ، في حين تربط الجمال بالواقع بعد التغيّير>>[1] ، و ما نحصل عليه في هذا السياق نّص عرفته الحياة في واقع مبدعه و متلقيه (الجماعة) لأنّه عبّر عنها و عن تطلعاتها ، فلننظر مثلا إلى قصّة (بقرة لتامى)[*] سنجدها تقوم على واقعين الأوّل هو الحياة الضنكة التي حلّت بالولدين بعد وفاة أمّهما ، و واقعهم في حياة أمّهم مختصر لأنّه سيشكل الغائب الذي سيعود في مسار القصّة و حركتها السردية ، ذلك الواقع صوّره الرّاوي بتكثيف المعاناة و زوّده بضغط دفع إلى ميلاد واقع آخر معاكس له هو انصلاح حال الأخت و أخيها و لم ينس الإبقاء على آثار الواقع الأساس من باب الربط الفنّي لفقرات القصّ، الواقع البديل هو اللازم و هو المنطقي . و تلك معبّر عنها في حركة الزمن المطابق لما تنشئه الجماعة من قصّ و تقتنع به و تجعله مضرب أمثالها[*] .

5. العالـــــــم الموازي :

بالإضافة إلى العوالم السابقة الذكر و التي ترسم هوية النّص القصصي الشعبي ، فإنّ ثمة عالما آخرا لا يقدر أحد على تلمّس وقائعه بالمدرك الحسي، و يرتبط في قرارة النفس (مبدعة/مستمعة) بعمق بعيد قي إيمانها بالقوة و التجدّد، و يجمع المبدع الشعبي منه إلهاما روحيا يصله بالمعتقد المجاوز للإدراك العقلي ، و هي فلسفة طالما مارسها الإنسان الشرقي و تأسست عليها حضارات عاشت طويلا، و يحفل عالم القصّـــة الشعبيـــة بهذا الجانب كثـــيرا و يحاول عبر تواصلية نصّية جعله اعتياديا ، و منشأ ذلك واقع الشعب و ما يضفيه من هالة على الغيب ، و ما يحسّه من تجاذب نحو اللامعقول و اللامعيش من واقعه ، وعبر النّصوص أصبح الغيب و قواه رهانا فنّيا يكسر الرتيب المعروف و يبني في عملية مزج المطابق

(1) - ياسين النصير. المساحة المختفية ، قراءات في الحكاية الشعبية. المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ، بيروت. ط1، 1995. ص16

* -بقرة لتامى. الراوي: دريدي الغالية.

* - في هذا السياق الحركي المتعاقب للواقعين يقول المثل الشعبي: "بعد الضيق يجي ليستاع"

و الممكن بوسائط موازية لكليهما ، فالسحر مثلا و ما ينتجه من إيمان يكون كاف حتى و إن انعدمت نتائجه اليقينية.

إنّ العالم الموازي في القصّة الشعبية يسير في خط مع المطابق و الممكن و لا يلغيهما بل يتآلف معهما دون أن يصبح جزءا منهما في بؤرة القبول الجماهيري من حيث الوقائع، فيبقى بذلك واقعا نصيا صرفا ، ينكره المنشئ و المتلقي متى خرجا من النّص ، أمّا داخل النّص فهو جزء مهم و ركن ركين . فما الذي جعل هذا العالم يثبت مع التغيّر الكبير الذي عرفته العقلية البشرية؟ . ليس ممكنا الجواب على هذا السؤال إلاّ في حدود الوعي العقلي بالعملية الإبداعية ، و لعلّ البحث في الأصل و الحركة الزمنية لتفاصيل الجواب تدخل في علوم أخرى تكلّف الجهد و الوقت و تتطلب مقارنات لا حصر لها بين الحقب الزمنية و المعطى الفكري و الروحي، و علاقة الإنسان بالكون . و المهّم لدينا هو إبداعية النّص و ضمّها هذا العالم للبنات بنائه ، فمن وجهة النظر الإبداعية يكون العالم الموازي هو كلّ ما يتصّل بالمجهول الدّي تتخذ النفس البشرية منه ملاذها إمّا بفضح خوفها و إمّا بتكثيف موانع خطر هذا المجهول، و هو المعبّر عنه في شكل الخرافة و عالم الجّن و وقائع الغيب و القوى الأكبر من سيطرة الإنسان، و هو واقع <<مهم في حياتنا و في سلوكنا النفسي كما أنّه ليس بعيدا عنّا فهو يؤثر في حياتنا اليومية ، و الاتصال به يوّلد في الإنسان تأملا من نوع خاص ، إنّه يجذبنا إليه ، و لكنّه يردّنا عنه مرّة أخرى ، أي أنّ الإنسان يشعر و لا شك بعلاقة قهرية بينه و بين هذا العالم فهو يثير خوفنا منه و شوقنا إليه في الوقت نفسه>>[1] ، و من هذا الكلام تكون القصّة الشعبية إحدى أهم حلقات اتصّال الإنسان بالعالم الموازي، و هي قناة فنية مهمة في محاورة هذا العالم و تشكّلاته تؤلف في بنائها بين صوره المبثوثة في الأساطير و الخرافات و الكتب المقدّسة.

لجعل ما سبق منظورا من زاوية التطبيق نتأمل مليّا في العالم الدّي يتلقاه خيالنا في قصّة الرّجل الدّي هرب من زوجته و حياته الصعبة من تصرفاتها* ، فحين التقى الجنّي (العفريت) حاوره و تناقش معه و وصلا حد الاتفاق لكنّه لم يتعايش معه حيث رفض (العفريت) ذلك و برّر رفضه باستحالة المعايشة ، فقام التوازي بين شخصين من عالمين متشابهين (العفريت

---

(1) - نبيلة ابراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص100.

* - الراوي : عبد الكريم بودرامة.

هرب من زوجته كذلك) لكنّهما مختلفان جذريا في فلسفة الحياة و أصولها ، و هنا يسهل الاستنتاج بأن إسقاط الإنسان لتفاصيل عالمه على ما يجهله و ما يفوق إدراكه هو السّمة الفاعلة في بناء تصوّر لذلك العالم المجهول، فالتصور خطوة أولى لإحداث التوازن النفسي في مواجهة ذلك العالم الواقعي ، و هي عملية مقبولة إلى حدّ بعيد ، لكن أن يعادل كلّ عالم القصّة عالما واقعيا موجودا فذلك أبعد عن نصّ القصّة الشعبية ، لأنّ الأمر لا يتعلق بمدع أطلق العنان للعلم و التكهن ، إنّما هو إيمان جماعة بموجودات لا يشكون في وجودها و لا يعرفون طريقا إلى إثباتها ، فجاء النّص ترجمة لهذا التأرجح، و احتضانهم للنّص بمعروفه و مجهوله يلبّي رغبات اجتماعية و نفسية لا تكتمل إلاّ ببعدها الرّوحي و هو الأمر الدّي أعجز و يعجز العلم في كلّ زمان و مكان تحرك فيهما الإنسان.

مصادر القصّة الشعبية:

أ- الأسطورة :

عرفت الشعوب القديمة الأساطير في سعيّها الحثيث لإيجاد أجوبة صاغها العقل بدفع مكثف من فواعل النفس و الروح ، و أبهرت صور الكون الإنسان و تحرّك ليجد لنفسه موقفا من صور الكون و حركته ، و لم يحدث في مجالات البحث المتصّل بأصل نشأة الأساطير في عالم الإنسان اتفاق، فرأى البعض أنّها سعي فكري لتفسير ظواهر الطبيعية و هو ما ذهب إليه **إدوارد تايلور** و **جيمس فريزر** ، وردّ البعض هذا الرأي بالقول : << لم تنشأ الأساطير و الطقوس الجنائزية و عمليات السحر و الزراعة ــ فيما يبدو ــ عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا قائما على العقل ، لكن هذه نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة >>[1] ، و الدّي اتفق عليه الباحثون هو جماعية الأسطورة في نشأتها و ممارستها ، و هي على وجه التحديد الكلام المنطوق الذي ينشأ أثناء أداء الطقوس العبادية و تقديم القرابين للآلهة ، " و أصلها في اليونانية يؤكد ذلك : Mythos و هي نفسها Myth و المعنى الشيء المنطوق ، و العلاقة بين هاتين الكلمتين و كلمة Mouth أي فم واضحة كما نرى "[2]، إذا

(1)- أحمد كمال زكي. الأساطير.ص3 ، 4. نقلا عن:
Herbert Read : Art and Socity . London. 1946. p29

(2) - المرجع نفسه ص09.

فالأسطورة هي نصّ الكلام الذي يؤدي و ليست الأفعال و الطقوس ذاتها كما يعتقد البعض، و الكلام منبئ عمّا يؤدى مصاحب له يجانس الفعل و الأداء و ما وراء الكلام متروك إلى بحوث أخرى و مناهج أخرى.

علاقة الكلام بالكلام متجانسة تسمح بالتداخل و التأثير و التأثر ، و تفتح إمكانية النصوص الكلامية لحمل المنطوق بشكل مباشر و يسير و هو الأمر الذّي يفسّر الانتقال الواسع و السريع للكلمات أكثر من غيرها سواء في الزمن أو المكان ، و على الرغم من الحدود الثقافية و اللغوية إلاّ أنّ المنطوق يخترقها متى توفرت الشروط لذلك ، تلك الشروط لم تنعدم و لن تنعدم . هذا من جهة و من جهة أخرى ينتهي اختصار المنطوق أكثر فأكثر كلّما عدنا بالزمن إلى الوراء إلى صور تكاد تكون مطابقة و يتناسب ذلك طرديا مع اختصار المجموعات البشرية ، حتّى لتكاد تكون معلومة العدّد و المكان في حقب تاريخية معنية، لكن الذي يقطع يقينية العلم و يفتح الباب واسعا للافتراض هو غياب الدليل و البرهان ، الذي يعوّض باستنتاجات مقنعة من حيث بنية الفرد البشري و تركيبة جماعته ، تلك الاستنتاجات تتقاطع في مشتركات تكاد تكون واحدة، و هو الأمر الذّي يغلق الباب أمام الرأي القائل بالمصدر الواحد للأساطير و انبعاثها مهاجرة من مكان و شعب واحد لأنّ <<ما يستريح له الباحث هو أنّ لكلّ شعب أساطيره ، كما أن له حياته و تاريخه و وجوده الخاص ، و أن تشابه كثير من عناصر هذه الأساطير هو نتيجة طبيعية لتشابه المرحلة التاريخية و المكونات البيئية ، و القدرات الشعبية المتقاربة في نشوء الجماعات الإنسانية ، حيث لا يوجد التمايز و الخصائص المتفردة إلاّ مع التقدّم الحضاري>>[1] ، بالإضافة إلى ذلك فإن حركة الزمن و تفاصيل المكان هي نفسها ضمن دورة الطبيعة التي يجد فيها الإنسان موقعه بحسب قدرته على التكيف و التأقلم ، فيدور مع الطبيعة متحركا من وضع إلى آخر ينتج مع تواصل تلك الحركة أنماطا من الفكر و صورا من التعبير يعكس تعامله مع وسائل تعبيره وثقة في قدرتها على حمل تفكيره و مواقفه، و تكون بذلك << الأساطير جميعا تصدر من منبع واحد يكمن في الإيقاع الأساسي للطبيعة>>[2] .

---

[1] - أنس داود. الأسطورة في الشعر العربي الحديث. ص37 . 38.

[2] - المرجع نفسه ص191.

و في تناولنا الأسطورة و علاقتها بالقصّة الشعبية يكون الإنسان هو الثابت بينهما من حيث هو كائن مفكر و مشحون بطاقات نفسية و روحية تأهله لإنتاج معادل منطوق لطبيعته ، فعلى صعيد التغيّر الحضاري و التطوّر الذي يعرفه الإنسان من حقبة إلى أخرى و من مكان إلى آخر يبقى فيه من الثوابت ما لا يتغيّر مع حركة الزمن و تبدلات المكان ، هو ذا ما يكون المشترك الأساس بين كلّ الفنون و يزيد تعمّق الاشتراك إذا كانت الكلمة هي وسيلة صنعه و قالبه الذي تصب فيه كل صور الإنسان بمدركاته و ما فوق مدركاته.

صحيح أن الفاصل بين الأسطورة و القصّة الشعبية واضح من حيث الفكرة و التعبير لكنّه غير مانع من أن تبقى نوافذ هي أصل البحث في العلاقة ، بل أكثر من ذلك ذلك الفاصل بين فترتين إنسانيتين متمايزتين عمل إجرائي يسهل البحث و الدّراسة ، هذا عينه هو الدّي دفع باحثا مثل **كلود ليفي شتروس** إلى التنقيب في علاقات الأساطير و بناءاتها من حيث هي ناتج إنساني بناءه صورة لبناء الكائن البشري[1].

بعد هذا نجد أنفسنا نتساءل هل يجب على من يبحث في علاقة الأساطير بالقصص الشعبي أن يعرف كلّ أساطير العالم؟.

و ليست الإجابة عن هذا السؤال ممكنة إلاّ إذا تمكنّ مفهوم الأسطورة من إدراك الباحث و وجد له محاور يمكن أن تكفيه متاهة البحث في مجتمعات بشرية تختلف و تتباين و تكون فنونها تبعا لذلك متباينة . و كما سبق فالأساطير نمط من منتجات الفكر الإنساني يتشابه إلى حدّ التطابق بسبب تشابه منطلقاته التفكيرية قبل أن يتحرك المجتمع البشري إلى التمايز الذي يزيد حدّة مع مسيرة الزمن و التقدم الحضاري، و في ضوء هذا تكون الأساطير صورا لمعطى الواقع الإنساني الروحي و الاجتماعي و النفسي في مرحلة ما قبل الديانات السماوية، لأنّ الدّين هو الذي أحدث المصالحة بين فكر الإنسان و مباحثه في الغيب و القوى الفوقية ، و إذا ما حصل للباحث اقتناع بأن الأسطورة ــ كما قررّ الباحثون فيها ــ هي شكل تعبيري إنساني ينطلق من أسس، فإنّ الجدير به أن يبحث في هذه الأسس النمطية التي تكون<<كافية لاستكشاف روح الميثولوجيا لجماعة من الجماعات ، أو أمّة من الأمم ، شريطة أن نكون قادرين على

[1] - ينظر . نبيلة ابراهيم . قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. دار العودة، بيروت. دار الكتاب العربي، طرابلس. د ط ، 1974.ص22 ، 23.

استخراج (نحو الأسطورة) و لا نحتاج إلى كلّ الأساطير لنقوم بذلك<<[1] ، سنحاول البحث في أنماط فنية لازمت التشكلّ الأسطوري احتوتها معظم النصوص الأسطورية و هي مستمرة في فنون القصّ الشعبي ، تلك المقوّمات المتصّلة ببناء شكل قولي تحتظنه الجماعة و تمارسه مقتنعة بجدوى حضوره لاكتمال النّص ، و نص القصّة الشعبية لم يخرج عن النمط في تكوين الفعل السردي متآلف العناصر في كثير من محاوره عن النّص الأسطوري ، حتّى قال الباحثون باستمرار الأساطير في أشكال جديدة من التعبير تنسجم مع روح العصر و تستجيب لطبيعة ظروفه، و يكون ــ طبعا ــ الفارق كبيرا من ناحية الحيثيات الاجتماعية لكنّه يضيق من منظور الواقع النفسي الإنساني ، و لا نقدر على الخوض في الجانب الروحي ــ الإسلامي ــ لأنّه باب مفتوح على اجتهاد لسنا أهلا له فيما يتصل بالعقيدة ، و أمّا المقاربة الفنية فممكنة سواء فيما يتعلق بالنمط أو الهيئة.

قبل أن نبحث في النمطية الفنية المشتركة بين الأسطورة و القصّة الشعبية نقف عند الاندثار و التحوّل ، اندثار الأسطورة كمعتقد و تحولها فنيا في شكل آخر من أشكال التعبير، و القول أن زوال الأسباب يؤدي إلى زوال الظاهرة و هو ما تحكمّ في الفكر الأسطوري و شكله الفني، حيث ارتبطت الأسطورة <<بنظام ديني معين ، و تتشابك مع معتقدات ذلك النظام و طقوسه المؤسسة ، و هي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار النظام الدّي تنتمي إليه، و تتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الأدبية الشبيهة بالأسطورة مثل الحكاية الشعبية<<[2] ، إنّه واقع الحركة الفنيّة الإنسانية الدّي يتجدد بتجدد المعطيات المنتجة له.

القصّة الشعبية تسير في نمط البناء الأسطوري من الناحية الفنية في المحاور التالية:

1. المنطق:

يكتمل النصّ القولي حين يحقق صورة العالم التخييلي المحمول في ثنايا الكلمات ، و ينهض القص ببناء عوالم لها مسوغ القبول عند مبدعه و عند متلقيه ، و كما سلف فإن تلك العوالم شديدة الصّلة بمرجعية الإنسان ، و القصّة الشعبية سبقتها مقدّمات ساهم تكاثفها في تشكيلها فنيّا

---

(1) - نذير العظمة . سفر العنقاء ، حفرية ثقافية في الأسطورة. منشورات وزارة الثقافة ، دمشق. د ط، 1988. ص62

(2) - فراس السوّاح . دين الإنسان. دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، دمشق. ط2، 1983. ص58.

و إطلاقها بين الجماعة معادلا لآمالها و آلامها ، وإذا كان المضمون الذي تحمله القصّة هو ما تراهن عليه في إيجاد مكان لها في اهتمام الجمهور ، فإنها لا تصل إلى ذلك إلاّ لأنّ شكلها الفني قادر على حمل ذلك المضمون ، فالشكل الفنّي نمط يستوفي شروط الجنس الذي ينتمي إليه و إذا ما خالفه سقط و اندثر ، ذلك التشكّل الصحيح يعوّد الجماعة على نماذجه بتسلسل في سرد الفكر و تشابه في البناء ، و بالعودة إلى هذا التسلسل نجد أن المنطق الأسطوري موجود بدرجات متفاوتة بين تلك النماذج القصصيّة فاعل في تأليف عناصرها و تحريك بناها السردية، و مؤثر في صياغتها الكلامية ، فالمنطق الأسطوري هيكل يقوم عليه بناء القصّة الشعبية و هو ترسيمة تملأ ضمنها الكلمات تفاصيل الحدث و معالم الشخصية <<و منطق الأسطورة هو اللامنطق و اللامعقول و اللازمكان ، و في كلّ هذا تبدو الأسطورة و سطا بين الحلم و اليقظة أو لعلها تبدو كأنّها ضرب من أحلام اليقظة ممتع>>[1] ، و هو عينة منطق القصّة الشعبية.

أدت الحركة العقلية إلى وضع مقاييس و معايّير يستند إليها الإنسان في إصدار أحكامه على ما يقع عليه إدراكه من معطيات الحياة ، غير أن الأمر يجاوز العقل في القصّة الشعبية فلا تخضع معطياتها إلى محاورة العقل و يكون النقل فيها هو الدّي يحل محّل المساءلة العقلية، فالتعوّد العقلي هو الذي يخرج كثير من النصوص القصصية أو بعضا من أجزائها من دائرة اهتمامه ، و الحقيقة أن القصّة الشعبية لها <<فلسفتها و رؤيتها الخاصّة و التي تتغاير في الغالب مع المقاييس التي تبدو لنا غير منطقية بالقياس إلى ما تعودنا عليه من الأساليب العقلية في التحليل و التعليل ، و إخضاع السلوك الإنساني إلى ما نعتقد أنّه المنطق المعقول ، بينما للقصّة منطقها و عقلها الجمعي ، يغدو فيه التعليل اللامنطقي هو المنطق>>[2] ، هذا اللامعقول هو الذي بنت عليه الأساطير تآلف حركتها و عناصر بنائها.

فلنسأل الأساليب العقلية التي ثمنّها العلم الحديث عن إمكانية أن تحمل امرأة من أكلها بيض الأفعى، فالإجابة تكون بالنفي، و لكن في قصّة "جنّاية سبعة"* حدث ذلك فعلا و حملت المرأة و وضعت بعد أن أكلت بيض الأفعى حين كادت لها زوجات إخوتها ، و كذلك تنفي

---

(1) - أحمد كمال زكي ، الأساطير. ص46.

(2) - التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر. د ط ، 1990. ص 127.

* - جنّاية سبعة. الراوي: دريدي حنيفة.

الأساليب العقلية أن يكون هناك عالم سلفي في باطن الأرض ، و لكننا نجد إثباتا في القصّة "سقه الجايح"[1]* الذي انتقل إلى عالم سفلي فيه الحياة كما العالم البشري العادي .

فالفعل الأوّل (الحمل من الثعبان و أفعى الأساطير) يناظر بشكل زواج الإنسان و الآلهة و يكون الإنجاب بينهما، و هو ما ثبت في ملحمة قلقامش ، و سميرا ميس البابليتين ، أمّا الثاني فما أقربه من أسطورة بعل و هبوطه إلى العالم السفلي مدّة غاب فيها الخصب ، كما غاب الفرج عن اخوة "سقه الجايح و زوجاتهم و زوجته" ، فالغياب يعني أنّ الفرج هو العودة إلى العالم العلوي.

2- الـــــــرّحلة:

يذهب أحمد كمال زكي في كتابه "الأساطير" مذهبا يفتح لنا مقارنات الرحلة كمقوم فنّي بيني عليه القصّ (الأسطوري الشعبي) عالمه حين يقول عن الأساطير التي عاشت في البيئة العربية (الإسلامية) : <<وربمّا اختلط بعضها بألوان إغريقية على ما نرى في "أسطورة" إسلام تميم الداري الذي خرج هاربا من أرضه إلى الشام و ضل في البحر كما ضل "أوليس" والتقى بأهوال و غرائب منها "الجساسة" الشيطان قبل أن يصل للرسول في مكّة>>[1] ، و من ناحية أخرى يمكن للباحث أن يبتعد عن القول بإمكان الاختلاط المنقول من النصّ الواحد إلى آفاق القول باستلهام هيئة القصّ و استيعاب عناصره و حركته الفنيّة ، و ما هو موجود في كلّ النصوص التي جمعناها هو فعل المغادرة لمكان مألوف أصليّ للفاعل سواء عبّرنا عنه بالخروج كما اصطلح عليه **فلايمير بروب** و الدّي قد لا يعني الرّحلة ، أو عبّرنا عنه بالرّحلة لنقارنه مع النصّ الأسطوري.

إنّ الرّحلة استكشاف لمكان مجهول دفع إليه سبب جوهري ، يتحكم في ذلك الاستكشاف عنصر الزمن الذي يتماشى مع حدّ معلوم ، يبدي في محدوديته البطل خائض الرّحلة قوة خارقة و يصارع المخاطر متحديا هول المكان فإذا ما عاد في حدود الزمن اللازم كان له النجاح ، فجلجامش الذي خاض أهوال الرّحلة باحثا عن الخلود ، حركته لا تختلف من حيث كونّها مقوّما فنيّا ينسج حبكة النّص عن رحلة الرجل الذي خرج يطلب تحسين حاله على إثر ظلم أخيه الغني

---

* -سقه الجايح . الراوي : الخير هاشمي.

(1) - الأساطير ص32. 33.

له في قصّة (لقبر الممسي) * و إن اختلفت الدوافع و النتائج ، و كذلك "ولد الهجّالة"*[1] الذي ارتحل مسافة في عمق البحار باحثا عن (لمخبلة في اشعورها) ليفتدي رأسه و يحقق للسلطان مراده ، فالرّحلة في الأسطورة فعل نتيجة دافع ، و ما يتحقق على إثرها تحصيل لجهود بذلها البطل (الرّاحل) و تضحية من أجل شيء يستحق ، و المبدع يهيئ بطله و يزّوده بميزات تجعله الوحيد من ضمن جماعته القادر على أهوال تلك الرّحلة ، و هو عينة ما تبني في ضوئه القصّة الشعبية رحلات أبطالها.

3- الـــــصراع :

يكون الصراع في منطقه و دلالاته حاصل وجود قوتين متناقضتين ، تسعى إحداهما إلى القضاء على الأخرى ، و الذي يجعل الصراع ينشب في إطار معين هي الدوافع و الأسباب التي تضع تلك القوتين في مواجهة لابد منها ، و يخلق الفضاء الفنّي في الأسطورة تفاصيل الإطار الصراعي و يجمع كلّ مسوغات الإقناع ، بل و أكثر من ذلك يحدّد القوة المنتصرة بتكثيف التعاطف معها لما تحمله من تغيّير نحو الأحسن إذا ما انتصرت ، و في محاولة الإيهام الفنّي يزوّد القوة المعادية بأسباب القوة الخارقة ليرسم للمتلقي أفق انتظار يتشوق إلى معرفة نتائجه ، فنجد على سبيل التمثيل الملحمة البابلية (الإينوما إيليش) و الصراع الذي بنته من إقامة الأسباب و تداعياتها[1] ، و الأمر نفسه في كثير من أساطير العالم.

القصّة الشعبية يختلف الصراع فيها عن الصراع في الأساطير بإسقاطها هالة الآلهة و الصراعات الفوقية ، لكنّها تبني الصراع على منطقها و وفق منظورها ، وفعل تناطح قوتين نموذج باق بوسائل مختلفة و تفاصيل تلائم عناصر البناء الأخرى ، فيقدم المصارع بما فيه من قوة على مغالبة قوة أخرى يوفرّ فيها لنفسه استغلال الوسيلة و الفرصة و يصنع الظرف للحظة الحاسمة ، في قصّة "انصيص عبد"* بنى المبدع الشعبي تلك الشخصية بما يجعلها قادرة على الصراع و زوّدها بالاقتدار على الفعل حين أسند إليها البطولة و جاء الصرّاع اختبارا لها

* - لقبر الممسي : الراوي :
*[1] - ولد الهجّالة . الراوي:مقداد بودرامة.
[1] - ينظر: امحمد عزوي . الرمز و دلالته في القصّة الشعبية الجزائرية .رسالة دكتوراه. مخطوط بكلية الآداب ، جامعة عنابة. 2001/2002. ص255 ، 256.
* - انصيص عبد. الراوي: قرباس يمينة.

فانتصرت على الثعبان ثم الغيلان و كلب السلطان في تصعيد درامي من درجة إلى أعلى ، و يؤخذ الصرّاع في القصّة الشعبية بأسباب الذكاء و الحيلة إلى جانب الأسباب المادية ، (احديدوان)* مثلا كان صراعه مع الغولة إثباتا لتفوق العقل و فعّالية الذكاء و الحيل إلى جانب أنّ بيته من الحديد الذي هو في الثقافة الشعبية رمز القوة. و لعّل اللجوء إلى الذكاء و تدبير العقل في القصّة الشعبية هو مظهر استبدالي لغياب الآلهة الحاضرة بقوة كأداة مساندة للبطل في الأساطير و كقوى تحسم الصراع لمن تريد حتى و إن احتوت القصّة الشعبية على الأداة السحرية. إنّ القصّة الشعبية في صياغتها للصراع تراهن على القوة البشرية الموجودة دائما إزاء قوة بشرية (السلطان) مثلها أو قوّة من غير جنسها (الغول – الجن – الحيوان)

فالفرطاس* ، بالغ الحيلة و المكر و داهية في صراعه مع الآخرين ، فكان من البداية الصراع في تلك القصّة نمطيا، الثابت فيه الحيلة و المكر، و المتغيّر الوسيلة التي يكّيفها المبدع الشعبي مع جنس ظرفها.

4- التحـــــــــوّل:

يقوم التحوّل في بناء الأساطير حركة معبّرة عن الحلم ، وفعلا يسعى إلى إحداث التوازن بين ما تلّح عليه النفس و ما يمنحه الواقع من إمكانية التحقق ، و لأنّ عالم الأساطير غريب و مفارق للواقع العقلي و لا منطقي فإنّ القوى الفوقية (الغيبية) هي المبرّر المقنع الملائم لكوامن النفس البشرية في لحظة الحلم ، و نموذج التحوّل معروف في النّص الأسطوري في اتجاهين من صورة الآدمي إلى حيوان أو جماد ، و من صور أخرى إلى الآدمية ، و كثيرا ما تتجول الآلهة بين الناس إلى صور آدمية في أكثر من نموذج أسطوري. هذا التحوّل استوعبته القصّة الشعبية بعيدا عن قوة الآلهة لأسباب ترجع إلى الخلفية الدينية ، و استعاضت عنه بقوى السحر الذي أكدّ جدواه النّص المقدّس (القرآن) ذلك السحر <<الدّي يغيّر صورة الإنسان إمّا إلى حيوان ، و إمّا إلى جماد .. و يمثل هذا عنصرا جوهريا في الحدث القصصي>>[1] ، و هو بقايا التأثير الأسطوري المتواصل يتماشى و ظرفية القصّ و يستند في ثباته عبر النماذج القصصية

* - احديدوان . الراوي: قبور زيدومة.
* - الفرطاس : الراوي : مليود تركي.
(1) - فاروق خورشيد . الموروث الشعبي ص86.

إلى الجانب النقلي الإيماني بقوى العالم الغيبي المستعصية على العقل ، و المنهي عن السؤال عنها في الأوساط الشعبية ، فتكون معادلا لإرادات حلم النفس و قناعاتها ، و يرتبط ذلك التحوّل ــ غالبا ــ بشخصيات القصّة <<و التي اتخذها القاص و المقصوص له رموزا نموذجية يتكئ عليها و يجعلها حافزا للإقلاع أو لاستعادة الأمل>>[1] .

من صور التحوّل الواضحة المعالم ما يتجسّد في قصّة (بقرة ليتامى)* حين انتقل أخو (لونجة) من آدمي إلى صورة حيوان (غزال) ، و سبب تحوّله هو قوة سحرية تمثلت في الماء (عين الغزلان) ، و ثبّتت الصورة الجديدة مع استمرار الآدمية في شكل علاقة الأخوة و ما كان من أمر الغزال حين أرادوا ذبحه و إنقاذه لأخته و تحقيقه نمطية الأحداث في نهايتها ، فالتحوّل صوري شكلي في غالبه لا يعدم نموذج الشخصية و لا يغيّر من طبيعتها و مساهمتها في بناء الحدث و إنّما يكون عادة لمبرر فنّي يحبك الحدث في إيهامية .

إنّ التحوّل يحقق للقصّة الشعبية عجائبيتها و يساهم في رسم لا منطقها و يبني فلسفتها ، لكنّه لا يكون إلاّ نتيجة سبب فنّي في غالبه يعمّق دور شخصيات أخرى و يبرزها كقوة فاعلة تضاهي القوّة السحرية ، (فسقه الجايح) * ، لم يقدر على إرجاع اخوته و زوجاتهم من صورة الحجارة إلى صورهم الآدمية فغامر باحثا عن زوجته و حين أسر القوة السحرية (خطاف لعرايس) أجبرها على فعل العكس فحوّل اخوته و زوجاتهم إلى صورتهم الأصلية . فالتحوّل في إطار القصصية فنيّة أسطورية اندثرت أكبر معالمها و منطلقاتها الفوقية و استمرت تشكلا فنيّا يقيم شكل القصّة الشعبية و يميّزها عن الواقعي المادي و يتوغل بها في عميق الواقع الغيبي الطافي على صفحات النفس و مخاضاتها .

ب - الكتب الدينية:

جاءت مرحلة الديانات السماوية عهدا جديدا في حياة الإنسان بعد زمن طويل غاب فيه اليقين عن أصله و خلقه و القوى المتحكمة في حياته و وجوده و موته ، هو الأمر الذّي فتح له المجال واسعا لاتجاهات فكرية ابتعدت عن التوحيد و الإيمان بوحدانية الخالق، لكنّه –أي

---

[1] - امحمد عزوي. الرمز و دلالته في القصّة الشعبية الجزائرية. ص125.

* - بقرة ليتامى. الراوي : دريدي الغالية.

* - سقه الجايح. الراوي: الخير هاشمي.

الإنسان- ضل في كلّ صور تعبيره غير بعيد عن حقيقته الجوهرية في أنّه تحت سيطرة قوّة فوقية تجاوز إدراكه، مقتنعا بأنّه لا يدرك الخروج عن حدود تلك القوّة ، و لسنا صدد التأريخ لتلك الديانات و ظروفها و مواطنها و إنّما يعنينا التوجيه العقيدي و الفكري الذي مارسته الكتب المقدّسة على وعي الإنسان و واقعه الروحي و ما عقدته من صلاّت بينه و بين نفسه و بينه وبين عالمه ، و كان لذلك بالغ الأثر في حياته و صور التعبير عن وجوده ، و عرف الفنّ الإنساني اتجاها جديدا في منطلقه و تصورّه للأهداف ، و معلوم أنّ الكتب المقدّسة كلمات تبحث عن تعميق وجود الإنسان في المكان و الزمان ، و فاتحة عهد من العلاقة مع الكلمة، عهد القداسة و الإعلاء و الشأن الإلهي، و من تلك الكلمة صاغ الإنسان محاكاة فنيّة أرادها أن تعادل قوّة الروح مجاوزا موجود المّادة و أسرارها. و لأنّ تلك الكلمات المقدّسة حملت معان عبّرت عن واقع التفكير الإنساني في ممارساته و تطلعاته ، فحملت حاضره المعيش و في طيّاتها استشراف للمكن و إبلاغ عن الغيب المختفي خلف المحسوس.

تركت الكلمات المقدّسة المجموعة في الكتب أثرا امتد في ثنايا الزمن و حفظ أمدا طويلا- و لا يزال- و سرّ ذلك ما حملته من أجوبة عن أسئلة حيّرت الإنسان و كان جوابه في كثير منها مخالفا لحقيقته ، و هي أيضا نهلت من واقعه ضربا للأمثلة و سوقا له من موجوده إلى الكامن في طاقاته الروحية و الدّي يحفظ له التوازن و يدفعه إلى علاقة صحيحة مع الكون.

و اللافت للنظر أنّ الدّراسات التي بحثت في محمول الكلمة المقدّسة و تعاليمها تأخرت عند كلّ أهل الكتاب السابقين للإسلام لظروف الفهم الخاطئ لتلك الكلمات ، و ما ترتب عنه من حدود حمراء أقامها رجال الدّين محذرين من تجاوزها ، فإذا استثنينا عصر الأنبياء الدّين جاؤوا بالرسالات و ما صاحبهم من معجزات ، فإنّ العصور بعدهم سار فيها الفكر الإنساني –عند أهل الرسالات- موازيا للبحث الصائب و العمل العقلي الباحث عن فهم التعاليم و استخراج ما فيها من أصول و فقه العبادة ، و أمور الحياة الدنيوية.

و لم تولد الحركة الحقيقية لبحث الكتب المقدّسة إلاّ حديثا في القرنين السادس عشر و السابع عشر حيث <<ظهر علم جديد عرف بعلم "نقد الكتاب المقدّس" و هو العلم الذي تناول –بالتحليل و النقد- نصوص الكتاب المقدّس بعهديه: القديم (التوراة و بقية الأسفار) و الجديد (الأناجيل

و الرسائل)، و بخاصّة نصوص العهد القديم>>[1] ، و مع ظهور هذه الحركة العلمية فتح المتخصّصون الكتّاب المقدس على إنسان حقبة معينة ، و ما أشار إليه من ضروب حياته و فنونه و حياته العقيدية و الفكرية ، فوجد الفوكلوريون و علماء الأنثرويولوجيا <<مادة خصبة في نصوص العهد القديم فخرجت العديد من الدراسات التي أبرزت المعتقدات و العادات الشعبية في تلك النصوص و ردّها إلى منابعها الأولى ، كما تناولت بعض الدّراسات ملامح الأدب الشعبي في العهد القديم>>[2].

سنقتصر لطبيعة مادتنا على القرآن الكريم مع إشارة مهمة هي أنّ المسلمين لم يتأخروا في دراسة القرآن الكريم لغة و عقيدة و كان ذلك منذ أوّل عهدهم بنزوله و كان أوّل المعلمّين للقرآن و تعاليمه و أوّل الشرّاح و المفسرين له هو النبي محمد – صلّى الله عليه و سلّم- الذي كان ينهي عن كتابة كلامه (الحديث) الدّي لم يدّون إلاّ فيما بعد ، و لذلك أسباب أهمها أن أقوام الديانات السابقة أخذت كلام الأنبياء و دوّنته و اتجهت إليه منصرفة عن كلام الله[3].

القصّة في القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو كلام الله المنزل على عبده و رسوله محمد – صلّى الله عليه و سلّم- بواسطة الروح جبريل و هو مقدّس منزه عن الخطأ لقوله تعالى:<<**و النجّم إذا هوى ما ضل صاحبكم و ما غوى و ما ينطق عن الهوى إن هو إلاّ وحي يوحى علمّه شديد القوى**>>[4] .

كان للقرآن الكريم أثره البالغ في حياة العربي منذ أوّل نزوله فغاص في كوامن النفس و غيّر كثيرا من اتجاهات التفكير عند الأشخاص ليوحدّ تفكيرهم و يركزه في بؤرة الروح ليبني في نفس الإنسان معنى جديدا تكون فيه الحياة ذات معنى و لها تطلع لإعمار الدنيا و التزّود منها لحياة أبدية تعقبها ، و هذا لا يعني أنّ القرآن هدم ثم بنى و إنما قوّم الشخص و وحد الجماعة و وضعها على الطريق الصحيح من العلاقة بالكون ، فقام المجتمع الإسلامي على تثبيت الفضائل و الأعراف و التقاليد الصالحة و نبذ و ترك كلّ ما يتنافى مع طبيعة النفس

---

[1] – د. كارم محمود عزيز الأسطورة و الحكاية الشعبية في العهد القديم ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية. ط1، 2001. ص05

[2] - المرجع نفسه. ص06.

[3] - ينظر: الطاهر محمد علي. الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي. دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية. ط1 ، 1989. ص22.

[4] - سورة النجم. الآيات: 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5.

البشرية الرامية لمرضاة الخالق، و نجد القرآن يخاطب النبي محمد - صلّى الله عليه و سلّم- <<**خذ العفو و أمر بالعرف و اعرض عن الجاهلين**>>[1] ، و في سياق تبليغه للرسالة الخالدة يقول – عليه الصلاة و السلام- <<**إنما بعثت لأتتم مكارم الأخلاق**>> و هذا يفتح لنا الحديث عن قصص القرآن بالسؤال عن أصولها: هل القصص التي جاء بها القرآن عن الأنبياء و غيرهم كانت معروفة عند العرب ؟.

يذهب كثير من الدّارسين إلى أنّ القصص التي جاء بها القرآن كانت معروفة عند العرب، قصّها عليهم غيرهم من أهل الكتاب – يهودا و نصارى- فالعرب <<عرفوا ألوانا متعددة من هذا الفن ، عرفوا قصص الأنبياء ، و قصص الشعوب ، و قصص الأمكنة ، و قصص الملوك و الأبطال>>[2] ، و كان أهل الكتاب رافدا في الحياة العربية القصصية فيما تعلق بالأنبياء و المعجزات ، غير أن هذا الرافد لم يخل من الخطإ و البعد عن السرد اليقين من أمور أولئك المكلفين بالرسالات ، و مجيء القرآن هو تصحيح لما وقع فيه أهل الكتاب من مسخ لكثير من القصص و لم يكن ذلك على سبيل السرد القصصي المستفيض و إنّما سقط الخطأ بالعودة إلى محمول القرآن الكريم و لمحه عن بعض الأنبياء و معجزاتهم ، فيكفي –مثلا قراءة:<<**قل هو الله أحد ، الله الصمد لم يلد و لم يولد و لم يكن له كفؤا أحد**>>[3] ، ليعرف العرب بعد إسلامهم أن عيسى بشر و ليس هو ابن الله كما قال النّصارى ، و الأمر نفسه ينسحب على بني إسرائيل في قصصهم عن موسى.

و لعّل ما يلفت نظر القارئ للقرآن، الباحث عن القصّة فيه، سورة من سوره دالة على القصّ ، إنّها سورة (**القصص**) و التي يقول فيها عزّ من قائل: <<**طسم ، تلك آيات الكتاب المبين ، نتلو عليك من نباء موسى و فرعون بالحق لقوم يؤمنون**>>[4] ، وردت كلمة قصص و ما كان في دلالتها في مواضع متعددة من آي القرآن الكريم و سوره ، و لعّل من الآيات الصريحة التي جاءت في هذا المعنى قوله تعالى <<**نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا**

---

(1) - الأعراف: 199.
(2) - فاروق خورشيد . في الرواية العربية، عصر التجميع. دار الشرق ، القاهرة، بيروت. ط1، 1989. ص34 .
(3) - سورة الإخلاص
(4) - القصص: الآية 1 . 2 . 3.

إليك هذا القرآن و إن كنت من قبله لمن الغافلين<<[1] ، و في تفسير هذه الآية يقول العلاّمة الشيخ عبد الرحمان بن ناصر السعدي << **(نحن نقص عليك أحسن القصص)** و ذلك لصدقها و سلاسة عبارتها و رونق معانيها (...) و أنّها أحسن القصص على الإطلاق ، فلا يوجد من القصص في شيء من الكتب مثل هذا القرآن<<[2].

و حصرا فقد وردت في القرآن الكريم سور معرفة بالإضافة إلى أنبياء ممّا يعني أنّها تقص بعضا ممّا كان من أمرهم و عددها ستة من أصل (114) سورة و هي (يونس ، هود، يوسف ، إبراهيم ، محمد ، نوح) وهي صريحة في تسميتها ، و هناك سور نسبت في اسمها إلى غير الأنبياء البشر كمريم و لقمان و أخرى إلى أماكن كسبأ و الكهف ، و أخرى إلى مخلوقات معجزة كالنّحل و النمل و العنكبوت ، و أخرى إلى مخلوقات لها دلالة الإعجاز بما كان من أمرها كالبقرة ، و من السور ما نسبت إلى أقوام محدّدين بمدلول التسمية كالروم و هم ما أهل الحضارات المعروفة، قريش ... ، و لتسمية السور دلالات بحث فيها الفقهاء و في أصل وضعها و سبب ذلك.

إنّ ما يعنينا في بحثنا عن علاقة القصّة الشعبية بالقرآن الكريم أمور عقائدية و أخرى فنيّة ، تتصل بالاتجاه الروحي و الفكري للقصّة الشعبية و بنائها الفنّي و أثر القرآن في ذلك .

كان للقصص الشعبي بعد الإسلام صبغة دينية في مضامينه و رآه و تعبيراته ، فمنه مثلا قصص المغازي[3] ، و نمطه في الانتصار للدّين مكثفا في شخصية علي بن أبي طالب و بعض الصحابة و التابعين ، و كان أداة في يد دعاة الشيع و الفرق في العهود الأولى للصرّاع في الإسلام و فيها هذا تشير كتب التاريخ للفترة الإسلامية إلى التباري بهذه الأداة بين معاوية بن أبي سفيان و علي بن أبي طالب ، و كذلك عبد الله بن الزبير و عبد الملك بن مروان ، وانتشر ذلك تقليدا يبرز قوة فريق على آخر مستهين به ، و عرف اتجاها آخر حين خرجت الفتوحات إلى آفاق جغرافية أوسع فكان أداة في أيدي الروّاة تمجد النّصر على الروّم و الفرس و غيرهم.

---

(1) - يوسف: الآية 3

(2) - العلاّمة الشيخ عبد الرحمان بن ناصر السعدي . تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان. مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع. ط1، 1421هـ/2000م. ص393: عمود 1 ، 2.

(3) - ينظر: عبد الحميد بورايو بن الطاهر. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص70 و ما بعدها.

كذلك كان <<أدب السير الشعبية في التراث الأدبي الإسلامي ملجأ الأديب المسلم في مواجهة الموقف الدرامي الذي واجهه الإنسان أمام القوى المتحكمة>>[1]

و في هذا السياق نشأ فن السيرة النبوية معتمدا على الرواية الشفهية متناولا النبي محمد – صلى الله عليه و سلم- في معجزته و رسالته و مولده و نشأته و نسبه و كلّ ماله اتصّال به و هي التفريعات التي نجدها تمتد على مساحة واسعة في مؤلف رائد كسيرة ابن هشام مثلا .

سنحاول استكشاف الملامح الإسلامية في القصّة الشعبية –التي بين أيدينا- من خلال عرض بعض النماذج و مناقشة مصدرية القرآن الكريم في بناء مضمونها العقائدي الروحي.

من مضامين القصّة الشعبية و التي تكررت بشكل لافت للانتباه ظاهرة العقاب بالنّار ، يقول تعالى: <<**سيذكر من يخشى، و يتجنبها الأشقى ، الذي يصلى النّار الكبرى**>>[2] و يقول كذلك: <<**إنّ الذّين فتنوا المؤمنين و المؤمنات ثم لم يتوبوا فلهم عذاب جهنّم و لهم عذاب الحريق**>>[3] ، و الآيات الذاكرة و المذكرة بعذاب الحريق و العقاب بالنّار كثيرة في القرآن الكريم، و هي سمة إسلامية خالصة من حيث الدلالة العقائدية و الإخبار عن الجزاء ، فالنّار مقدّسة عند المجوس ، و ذكرت في المسيحية على أنّها مساوية لنار الدنيا ، و هنا يفارق لفظ "**جهنم**" المألوف من صور النّار ، لكنه لا ينقطع عن مفهوم الإنسان المدرك لما تحمله النار من هلاك ، و في التصوّر الروحي إيمان بعظمة نّار الآخرة أبعد بكثير عنها في الدنيا.

و نماذجنا على التوالي تذكر هذا العقاب:

- § قصّة "انصيص عبد": في نهاية القصّة يهتدي الأب (السلطان) لاختبار صدق أولاده و براءتهم إلى حفر حفرة كبيرة و طلب منهم أن يقفزوا بجيادهم عليها ، فمن نجا فهو يستحق البقاء و من سقط يكون قد نال جزاءه، و لم ينج منهم أحد لأنّهم مذنبون جميعا ، إلاّ (انصيص عبد) البطل البريء الذي نجا و كان في منأى عن النّار التي هي مصير كل آثم معتدي.
- § في قصّة "جنّاية سبعة" بعدما كادت زوجات الإخوة (لعيشة) و ظنّنّ أنّهن تخلصنّ منها ، دارت الدوائر و عادت إليهم و أخذن نصيبهن من العقاب، فكانت حفرة النّار التّي حفرها الأخ

[1]- د. الطاهر محمد علي . الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي. ص11.
[2] - الأعلى : آية : 10 ، 11 ، 12.
[3] - البروج: الآية 10.

الأكبر امتحانا لا يظلم، فقفزن و سقطن فيها فاحترقن إلاّ زوجة الأخ الأصغر فقد قفزت و نجت لأنها لم تشاركهن الجرم و بالتالي لم تمسّها النّار، و الأمر لا يتعلق بالقدرة على القفز بل بقوة كامنة في النّار تجذب إليها كلّ مذنب آثم فتحرقه ، و لا سبيل إلى تفسير فزيائي ، بل التفسير المقنع هو تقرير القرآن الكريم بأنّ النّار لا تحرق إلاّ المجرمين الظالمين ، و هو الإيمان المحمول في ذهن المبدع الشعبي.

§ في قصّة (احديدوان) زاوية أخرى نظر منها المبدع الشعبي إلى النّار هي موافقة تماما لصريح آي القرآن ، فـــ"احديدوان" بعد أن تغلب على الغولة و فكّ أسره منها و جعلها بمكره تأكل و أهلها لحم ابنتها آوى إلى بيته الحديدي الذي أوقد النّار حوله فكانت له حصنا منيعا مات الغيلان بلهيبها ، و هو ما يحثّ عليه القرآن في اتقاء النّار (جهنّم) و جعلها مخافة لا يقع فيه إلاّ الأشقى.

كذلك للنّار دلالة الهدي إلى ضالة الإنسان و دليله إلى طريقه و معين له في حلك الظلام على تحديد الوجهة الصحيحة ، و لنلاحظ قوله تعالى:<<**و هل أتاك حديث موسى ، إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إنّي آنست نارا لعليّ آتيكم منها بقبس أو أوجد على النّار هدى**>>[(1)] و قصّة موسى بعد ذلك معروفة في تكلميه الله بالواد المقدّس طوى ، و في عقدنا المقارنة أثر هذه الآيات من قصّة موسى واضح في قصّة "**انصيص عبد**" حين رأى النّار في قمّة الجبل و عزم على أن يستطلع ما حولها ، لأنّ النّار دلالة على وجود الإنسان أو مخلوق قربها ، و حين جاءها وجد (لغوال) الغيلان فقاتلهم و صرعهم ، و تكرر معه الأمر و ذهب إلى مكان النّار مرّة أخرى و وجد عندها الغول و أبناءها.

من المضامين كذلك الأثر البالغ لقصّة يوسف –عليه السلام- في تشكيل نموذج القصّة الشعبية ، و للتدليل على هذا الأثر:

§ قصّة "**سقه الجايح**" الذي كاد له اخوته رغم حبّه لهم و دفاعه دونهم ضد الأخطار و مغامرته بحياته في سبيل سلامتهم ، و مصدرية القرآن الكريم واضحة تماما حين يصلّ الراوي إلى سرد خبر قطع الحبل به و تركه في قعر البئر و هو الدّي نزل لسقايتهم ، يقول تعالى:<<**و لمّا ذهبوا به و أجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجّب ، و أوحينا إليه لتنبّئنّهم بأمرهم**

[(1)] - طه : الآية 9 . 10

هذا و هم لا يشعرون>>[1] ، وكما نجا يوسف من كيد اخوته و أصبح على خزائن مصر. نجا "سقه الجايح" و أصبح سلطانا، و هو نموذج مطابق التقليد مركب في بنية سردية مخالفة تضمر الاقتباس بشكل يجعل الاعتقاد أنّ الحدث تقاطع عفوي. و ما يعمق استنتاجنا هو ما كان من أمر "انصيص عبد" إذ أنقذه عابر سبيل بعد أن فشلت زوجته، من خطر الهلاك في البئر ، يقول تعالى:<<**و جاءت سيّارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه ، قال يا بشرى هذا غلام ، و أسّروه بضاعة و الله عليم بما يعملون**>>[2] ، وعاد كذلك "انصيص عبد" ليعتلي عرش الملك ولا بد هنا من الذكر بأن سورة يوسف كثيرة التداول في الوسط الشعبي و معروفة بتفاصيلها ممّا يعمّق استنتاجنا بأنّ معظم نماذج القصّة الشعبية المنسوجة حول كيد الاخوة تعود إلى أصل القرآن الكريم ، و هي كذلك معروفة في العهدين القديم و الجديد لكنّه منقطع التأثير في ميدان الدّراسة.

من صور تأثير القرآن كذلك قصّة سيّدنا موسى –عليه السلام- و التي تنطلق من حافز خطر الفرعون عليه، و دفع أمّه إيّاه بعيدا عن الخطر بوحي من الله حين ألقته في صندوق و رمت به إلى البحر ، يقول تعالى:<<**إذ أوحينا إلى أمّك ما يوحى ، أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليّم فليلقه اليّم بالساحل يأخذه عدّو لي و عدّو له ، و أليقت عليك محبّة منّي و لتصنع على عيني** >>[3] ، هذا الحدث هو نفسه الذي يقوم عليه نصّ قصّة "**قرن ذهب و قرن فضّة**"* ، التي تحكي:

مرّ سلطان على صهوة جواده بنساء يردن الماء فقالت الأولى: لو تزوجني هذا السلطان سأخبز له من حبّة قمح (فطيرا) ، و قالت الثانية: لو يتزوجني لأنسج له من (جزّة) صوف برنوسا ، و قالت الثالثة: لو يتزوجني سأنجب له ولدا (قرن شعره ذهبا) و فتاة (قرن شعرها فضّة)، و تزوج السلطان الأولى و بعد أيام طالبها أن تفي بوعدها فلم تستطع و تحججت بأن حبّة القمح لا تكفي ، فتزوج الثانية و لم تفي هي أيضا بوعدها و تحججت ، و تزوج الثالثة و حين حملت منه انتظر وعدها بالولدين ، لكنّ ضرّتيها كادتا لها

[1] - يوسف: الآية 16.
[2] - يوسف : الآية 19.
[3] - طه: الآية 39
* "قرن ذهب و قرن فضّة". الراوي: عمار بخاخ

و جاءت (الستوت) التي استولدتها ولدا قرن شعره ذهبا ، و بنتا قرن شعرها فضّة ، لكن (الستوت) استبدلت بطلب من المرأتين الولدين بكلب و كلبة ، فربط السلطان الزوجة مع الكلاب، و ألقت الستوت بهما في صندوق و رمته في البحر فوجده شيخ و فتحه و سرّ بالولدين و ربّاهما على أنّهما ولديه ، و لكنّ السرّ انكشف فأخبرتهما امرأته بالحقيقة فعادا إلى والدهما و خلصّا أمهما و عاقب السلطان كلّ من اشترك في المكيدة.

فالحدث الحافز مشترك و التفاصيل تصرّف فيها المبدع الشعبي بما لا يجعل قصّة موسى هي المقصودة ، فالحدث في قصص القرآن مصدر فاتح للإبداع غير مكرور التفاصيل.

جـــ- كتب التراث :

<<تذكر المصادر أنّ الأدب الشعبي كان غنيا بالحكايات و القصص التاريخية البطولية أو الملحمية ، و لكنّها كانت شفوية ، و لا يوجد من المكتوب منها إلاّ القليل النّادر ، و كانت تستوحي موضوعاتها من التاريخ الإسلامي و العربي و ألف ليلة، و عنتر بن شدّاد و بني هلال، وحتّى من تاريخ الجزائر في العهد العثماني>>[1] ، فالتراث الأدبي العربي الضخم بمادته و الثري في موضوعاته شكلّ رافدا مهما و أساسيا في استلهام فعل الحكي ، و كانت الأحداث التاريخية البارزة و أبطالها و وقائعها محلّ انبهار و تناقل بين الطبقات الشعبية،فكان الفكر الشعبي يعبّر في احتفائه بهذه المّادة عن رغبته في المعرفة و تطلعه إلى كشف الماضي ، و كان يلحّ على استنطاق النّصوص التي وصلت إليه بلغة واقعه الاجتماعي و النفسي، فكان للتراث و وقائع التاريخ حظّها من التداول و الممارسة الجماعية ، و أصبح الفرد يشارك الجماعة في أصل النّص و محاورته، و عرف إثرها فنّ القصّة نمطيته الفنيّة راح يتحرك في يسر و سرعة ، و كان ناتج تلك الحركة الشيوع و المرجعية ، مرجعية النّص كدّال على فكر و ثوابت و أصل.

و لابّد من إشارة مهمّة تسبق التأريخ لتأثير التراث و التاريخ في فنّ القصّة الشعبية ، و تلك الإشارة هي حجر الزاوية، و الوعي بحضورها في صياغة حركة تأثير التراث و التاريخ، وعي بحدود نصوص القصّة الشعبية فكريا ، و تاريخيا ، و حضاريا. إنّه تأثير الإسلام و حضارته على الفكر ، و بناؤه نمطا من العادات الأدبية التي سار عليها المبدع (فردا

---

(1) - أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي، ج2. ص215.

/ جماعة) و المهتم بحركة التاريخ، و هو تأثير راسخ تجاوزه يعني عقم كلّ بحث يسائل التراث و التاريخ و يقطع شخصية حضارية عن مصادرها الفنيّة الأدبية ، و الأمر لا يعدو الاعتراف أنّ العرب قبل الإسلام لم يكونوا حضارة ، و ما كانوا ليؤسسوا حركة بين الشرق و الغرب بمفهوم الجغرافيا و التاريخ –تستوفي شروط الفعل الحضاري و ترّسم معالم حضارة توسطت نقلة عظيمة هي التي حدثت بين الحضارة القديمة و الحضارة الحديثة (الغربية).

في سياق هذا الوعي يعترف الجميع أن الحضارة العربية الإسلامية لها دور قوي و أثر واضح في انتقال المواد العلمية و الفنيّة بين الشرق و الغرب ، تلك المواد نضجت تماما في تقاليد تلك الحضارة، قامت على أسس فنيّة راقية و قوّية تعدّلت مع انتقالها إلى بيئات أخرى لكنّها لم تتغير ، و هي الطبيعة ذاتها التي اتسمّ بها تأثير البيئة العربية الإسلامية على الوافد إليها من الحضارات المجاورة في المكان و الزمان ، لذلك >>فالخطوط العامّة للفلسفة العربية – الإسلامية تشير إلى أنّها فلسفة صيانية أكثر منها فلسفة تدميرية . و لذلك اعتمدت على علوم و القرآن و السنة (...) و لذلك لم تلجأ هذه الفلسفة إلى تدمير المؤسسات الدّينية الأخرى ، و لا إلى التقاليد المهمة و لا إلى الثقافة القديمة<<[1] ممّا يعني أن الحضارة العربية الإسلامية منحت فرصة استمرار تراث الشعب العربي قبل الإسلام، و هو ضئيل الحضور ، و ما بعد الإسلام و هو القوّة المحرّكة الدافعة للفكر و الموّجهة لتشكلاّته من الناحية الفنيّة على الأقل.

يقودنا الحديث عن التراث إلى التساؤل عن طبيعة انتقاله و الوسائل التي تكفلت باستمراره ، فهل كان هذا التراث مدّونا أم شفاهيا؟.

(1) -ياسين النصير. المساحة المتخفية . ص45.

الأصل الشفاهي:

سنركز اهتمامنا على الجنس العربي إزاء هذا التراث ، ونجعله محور الإجابة ، من واقع أن لغة الحضارة الإسلامية في أوّج عصورها كانت العربية ليس بالفرض السياسي و إنّما بالقناعة الدينية و عناصر القوّة في اللّغة ذاتها.

ذكرنا سابقا أنّ أهل الكتاب كان لهم بالغ الأثر في تشكيل فن القصّ عند العرب ، لكنّ ذلك كان من زاوية القصص المقدّس الدّي مادّته الأنبياء و المعجزات و الرسالات ، و ماعدا فللعرب دراية و خبرة بفن القصّ و الناظر إلى قصائد الجاهليّن كنموذج تدليلي يلمح صقة السردية دون عناء فيها و ينسحب الدليل على النثر أقوى و أرسخ.

إذا انطلق الباحث في القص العربي من المدّون من تراثهم و تاريخهم فإنّه يجد نفسه ينجذب إلى عهود سابقة كلّما قطع شوطا فيها تناقص عدّد المدّون تدريجيا ليصل إلى انعدامه أو شبه انعدامه ممّا يعني الأصل الشفاهي لمعظم كتب التراث القصّصي ، فهي في صورها الأولى حكايات عاشت في محيط الجماعة بعد اعتراف ذوقهم بها و ما تدوينها في عهود لاحقة إلاّ دليل على تعميرها و أهميتها ، فلو أخذنا مثلا لقولنا كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني فهو <<يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الذي تناقلته النّاس عن شعائرهم و مجالسهم و ملوكهم>>[(1)] ، و كتاب (التيجان في ملوك حمير) لوهب بن منبه ليس وهب من دوّنه بل هو مجموع القصص التي حكاها هو و جمعها حفيده أبو محمد عبد الملك بن هشام ، عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جدّه لأمّه وهب بن منبه ، فالقصّ الشفاهي أسبق من التدوين إذن في ثقافة الحكي عند العرب . و لا يعني ذلك نفي وجود الخط العربي و الجهل بالكتابة ، و ما يرسّخ ذلك نهي الرسول عن تدوين حديثه و ما حصل التدوين إلاّ في عهود لاحقة استدعت الظروف ذلك العمل المحقق و الدّقيق.

إن الطبيعة الشفهية للقصّ جعلته يستوعب الثقافات التي دخلت في الإسلام و جعلته كذلك يتراكم على مرّ الزمن مشكّلا نصا موسوعيا في حكايات تؤطر لما يدخل في ثناياها من تفريعات قصصية تختلف في التفصيل لكنّها لا تخالف الإطار و لا تتقطع معه.

---

(1) -فاروق خورشيد. في الرواية العربية، عصر التجميع . ص27.

عود على بدء ما طبيعة العلاقة بين القصّة الشعبية و التراث القصصي العربي؟ و كيف قامت العلاقة و ما نتائجها؟.

لتدقيق الإجابة نتناول أهم النماذج القصصية التراثية متلمسين حضورها في القصّة الشعبية ليس على سبيل البحث عن المطابقة بين النصوص و إنّما على سبيل البحث في الخلفية المشكلّة من جملة دوافع القصّ و هيكل بنائه.

ألف ليلة و ليلة:

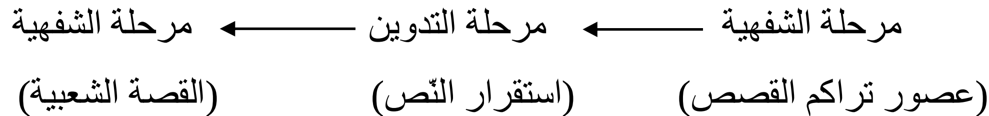
"ألف ليلة وليلة" هو عنوان مدّون من القصص اشتهر بين المثقفين الذين يعرفون القراءة، وعدد القصص فيها ليس ألف قصّة كما يعتقد البعض و إنّما هو رقم كناية عن كثرة القصص. "ألف ليلة وليلة" قصّة إطار تحكي أنّ الملك (شهريار) اكتشف أن زوجته تخونه مع عبد له فقتلها و قررّ أن يتزوج كلّ ليلة امرأة يقطع رأسها عند الصباح ، و نفدّ قراره مدفوعا بالانتقام إلى أن جاء الدّور على (شهرزاد) التي نجحت في ترويض الملك و امتصاص غضبه فكانت تحكي له كلّ ليلة قصّة و يدركهما الصباح فتكف إلى الليلة الموالية حتى شفته من غضبه و افتدت رأسها بحكمة بالغة هي الحكي ، فأي دور هذا الذي لعبه الحكي، و أيّ سرّ كمن فيه؟ ! ، على مدار الليالي تراكم كم هائل من الحكايا يخبر المدّون منها أنّها بلغت (480) قصّة. و يذهب الباحثون إلى أنّ العرب ترجموها عن (هزار أفسانه) الفارسية في القرن الثامن الميلادي /الثاني الهجري ، لكن ألف ليلة وليلة أوسع من (هزار أفسانه) ممّا يعني صفة التراكم التي أشرنا إليها، و اتسعت الحكاية الإطار لتشمل حكايا (السندباد البحري) ، والتي يقال أنّه جمعها شخص يسمى (ابن عبدوس) ، و استمر الترّاكم داخل الحكاية الإطار ليشمل عصور الحروب الصليبية و حروب المغول وسيرة بيبرس . وعرفت هذه الحكايا استقرارا في القرن السادس عشر حين دوّنت في شكلها الأخير ، و بعيدا عن مخاطر التأصيل لآلف ليلة وليلة يمكن القول إنّها تراث (بانورامي) متعدد الصور و الحضارات ، فمن الحضارة الهندية و الفارسية إلى حضارات الشرق الأدنى كثير من الدلائل تعمّق سعة هذا التراث القصصي العظيم و تجعله مستوعبا لصور شعوب من الصعب إثبات إسهامها كما أنّه من الصعب نفيه. لكنّ الحقيقة المريحة و الجامعة لتصورات و تحقيقات الباحثين هو حضور التأطير العربي

الإسلامي لبناء الليالي من حيث الفكرة و الصورة ، و النصوص شاهد على ذلك و منقول (ألف ليلة و ليلة) إلى الغرب كان عن النسخة العربية لا غيرها.

إنّ "ألف ليلة وليلة" كمدون تراثي قصصي اطلّع عليه المثقفون و صاغو منه أفكارهم و استلهموا حكاياته و طوّعوها و سردوها للجماعة وفق ظروف تواصلية مختلفة عن ظروف المتقن للقراءة ، لأنّ الثابت أنّ بعضا من المثقفين في الأوساط الشعبية كان لهم حظ الإطلاع على هذا النوع من الكتب[1] ، و تصرّفوا في نقلها وفق سياق ملائم للأوساط الشعبية و ظروفها العلمية و الاجتماعية و النفسية و العقائدية ، و يذكر الباحث عبد الحميد بورايو أثر "ألف ليلة وليلة" في الحكايات الشعبية[2] ، وفي استطلاع قام به في منطقة الدّراسة (بسكرة) و جد أن كثيرا من البيوت تحوي هذا الكتاب و تعرف بعض حكاياته ، لكنّهم يفضلون سماعها من الروّاة على قراءتها للأسباب:

1. الراوي متحرر في سرد القصّة متجانسة مع جمهوره من حيث أفكارها و أذواق مستمعيه.
2. تفشّي الأميّة و انحصار الفصحى في طبقة ضيّقة و سيادة العامية.
3. غياب مقام حكي"ألف ليلة و ليلة" في مجالس السمر.

مما سبق نحصل على الترسمية التالية لحركة "ألف ليلة وليلة" :



إنّ الانتقال من الكتابي إلى الشفاهي يكثّف صوره عبر تقنية الإبدال (Substitution) جاعلة من المقام هو الفاعل في تخريج النّص الشفهي من المدّون ، ذلك التخريج يكون في حدود قدّرة الناقل (الراوي) و إمكانات الاستقبال لدى المتلقي (الجمهور) ، و الجامع بينهما – طبعا- هو الظرف الاجتماعي و النفسي و الإطار الروحي المعبّر عنه في النمط الأخلاقي العام.

(1) - ينظر: روزلين ليلى قريش . القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ص145.
(2) - ينظر: عبد الحميد بورايو بن الطاهر. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص119، و ما بعدها .

ورد في بحث أكاديمي عن القصّة الشعبية في منطقة البرج[1] ملخص حكاية شعبية بعنوان "كيد النسا كيدين و كيد الرجال كيد" ، و هي القصّة ذاتها في ألف ليلة و ليلة في باب (حيل النساء) و بالعنوان نفسه.

و لتعميق المقارنة نورد النموذج التالي لقصّة شعبية نقابلها بقصّة وردت في ألف ليلة وليلة و نقف على المطابقة بينهما ملاحظين نتائج الانتقال من المدّون إلى الشفاهي و تصرّف الرّاوي في النقل.

روى لي أحدهم القصّة التالية* :

كان في قديم الزمان رجل فقير ضاقت عليه الدنيا بما رحبت و استعسر عليه الرزق ، فكان كلما بحث عن عمل لم يوفق فضاق ذرعا بحاله ، و كانت له امرأة فائقة الجمال ، قالت له: دعني أجرّب حظي وضع في الثقة التامّة و سأصلح حالنا، فوافق الرجل.

لبست ملاءتها و خرجت إلى المدينة و انشدّ النّاس إلى قدّها الممشوق و جمالها الفائق، دخلت المرأة عند الجزار فهام بجمالها و فتن ، طلبت منه جزرة من اللّحم و قالت كم تريد ثمنا ، فقال إنّه لا يريد مالا بل موعدا ، فوعدته أنها تنتظره عند الساعة الثامنة ليلا واصفة له الطريق ، ثم خرجت إلى (الخضّار) فاقتنت منه ما شاءت و وعدته على الساعة الثامنة و الربع ، ثم خرجت إلى بائع الحبوب فاكتالت الكثير و وعدته باللقاء في بيتها عند الثامنة و النّصف ، ومن عنده خرجت إلى الصائغي (الدّهاب) فأخذت ما شاءت و كان الموعد معه على التاسعة إلاّ الربع ، بعدها ذهبت إلى الحمّال فحمل لها ما اقتنت إلى الدّار و طمع هو الآخر في اللقاء فوعدته على التاسعة تماما.

أخبرت المرأة زوجها بما فعلت و خططا معا للتخلص من العشّاق الموعودين ، و جاء الجزّار في موعده فجّردته من ملابسه و في اللحظة المناسبة ضربه زوجها ضربة بقضيب من الحديد فقتله و لفّه في رداء أبيض و وضعاه في الحجرة المجاورة ، و كذلك فعلا مع الخضّار و بائع الحبوب و الصائغي و أخيرا الحمّال.

---

[1] - باية كاهية . مخطوط ماجستير .ص89.
* - الراوي: بالقاضي رشيد.

في الصباح خرجت المرأة في زينتها و جلست عند باب بيتها ، و مرّ بها شاب قوي البنية ففتن بجمالها و أخذ يروح و يجيء يغازلها ، فقالت إن كنت تريدني فأنا موافقة على استقبالك في بيتي الليلة بشرط ، فقال أفديك بروحي ما هو شرطك ، قالت له ستعرفه حين تأتي و اتفقا.

في الليل جاء الشاب في موعده ، و كانت المرأة و زوجها قد حضرّا له جثة الجزّار في كفنها ، دخل الشاب فقالت المرأة: شرطي أن تدفن هذه الجثة..فحملها الشاب مسرعا إلى المقبرة دفنها و عاد بلهف ، لكنّ المرأة حضرت له الجثة الثانية (الخضّار) و قالت: لقد عاد ، فأسرع بها إلى المقبرة ، و حين عاد وجد الشيء نفسه فانهال على الجثة ضربا من فرط الغضب ، و في المرة الربعة كذلك ... و هو عائد إلى البيت كان موعد الفجر فرأى الإمام في لباسه الأبيض يمشي قاصدا المسجد فظنّه الميّت عائدا إلى البيت ، فلحق به و انهال عليه ضربا حتى قتله و اجتمع النّاس و أمسكوا به و لم يصدّقه أحد حين حكى لهم عن المرأة.

هذه القصّة تكاد تكون هي نفسها التي وردت في ألف ليلة و ليلة[1] بعنوان: **السيّدة و خطابها الخمسة**. لو لا تغييّر في الشخصيات و تفاصيل الأحداث.

كليلة و دمنة:

أهم مقوّم فني قام عليه مؤلف (كليلة و دمنة) و اشتهر به هو ظاهرة استنطاق الحيوان ، و تقول البلاغة العربية أنّ ذلك على سبيل المجاز و هو طرح إجرائي فنّي ، لكن الحقيقة الاعتقادية تقول غير ذلك و ترى الحيوان كالإنسان يعي و يدرك و ينطق و يعبّر ، بل و له من العواطف ما للإنسان.

و الثابت أنّ الإنسان سخّر الحيوان منذ فجر الحضارة الإنسانية لأغراض روحية و ارتبط به وثيقا كما في الطوطمية مثلا ، غير أن استنطاق الحيوان من ناحية توظيفه الفنّي كان ناتج هروب من مكاشفة سياسية أو هو اختفاء خلف عالم الحيوان الذي يكون معادلا لمجتمع الإنسان بصوره الطبقية و نماذجه من النّاس ، و العلاقة الدينامية المتحكمة في توجهاته، و عبد الله بن المقفع الذّي ينسب إليه كتاب (كليلة و دمنة) تحيطه ظروف ضبابية في وضعه للكتاب و نتائج تداوله و قصّته محل اختلاف بين قائل بالتأليف و قائل بأن ابن المقفع كان مجرد جامع لتلك القصص، ثم اختلفوا في أنّ الكتاب هو قاتله حين اكتشف الخليفة مقاصد

---

(1) - ألف ليلة و ليلة. طبعة بولاق، ج3. ص157 ، 162.

الكتاب و أنّ الكلمة على لسان الحيوان هي كلمة الإنسان و رأيّه في قضايا تمس الحكم و الحاكمين.

و يعنينا في متن الكتاب ما جاء به من أنسنة للحيوان و الدّور الدّي أسنده إليه الكاتب (الجامع) ، و القدرة التي زودّه بها في صنع الحدث و المشاهد الدرامية ، و تشكيله لعالم إن نفاه العقل من زاوية الواقع لم ينفه من زاوية الفن و محموله الحكمي الوافر و تعبير عن واقع الإنسان و دورته الزمنية.

أثار كتاب (كليلة و دمنة) ضجّة نقدية لم تقتصر على الأدب بل تعدته إلى السياسية و التاريخ ، فبحثه الدّارسون و قلبوه من أوجه عدّة ، و اتفقوا على أنّ كثير الثقافات انصهرت فيه و تآلفت صانعة أثر أدبيا خالدا استطاع بقوته الفنيّة و الأدبية و محموله الفلسفي و الفكري أن يخترق حدود ثقافات مختلفة و متعددة ، فشاع بين الأدباء و المفكرين و رأوا فيه وثيقة تاريخية دالّة على حقيقة علمية هي المثاقفة و التداخل المتعدد لصور الحضارات ، و كذا توزعه بين مصادر كثيرة.

من خلال مطالعة كتاب الباحث مجدي محمد شمس الدّين ابراهيم[1] حول كتاب (كليلة و دمنة) نراه يؤصل لمصادره محققا في كلّ مصدر ممثلا له بحضور السمّة الثقافية للحضارات التي استوعبها الكتاب ، وقد لخصّها الباحث في:

- الحضارة الهندية ممثلة في كتاب (البانجاتنترا)
- الحضارة الفارسية ممثلة في (المهابهراتا)
- الأصول الإسلامية .
- الأصول اليهودية.
- الأصول المسيحية.

هذه الأصول كلّها تتطابق في المشترك بينها من صور الثقافات، وما اختلفت فيه هو الذي فتح فنيّة الكتاب على الثراء في الرمز و التوظيف و بناء الجديد من الأشكال الفنيّة المعبّرة عن

(1) - د. مجدي محمد شمس الدّين ابراهيم . كليلة و دمنة بين الأصول القديمة و المحاكاة الشرقية . دار الفكر العربي. القاهرة.ط1، 1989.

فسيفساء فكرية كان لها قدرة خرق أفق انتظار طالما كان معهودا في النثر العربي و غير العربي.

و كما سبق تعد ظاهرة نطق الحيوان و قدرته الإدراكية و كيانه الوجداني العاطفي هي أهم سمّة فنية دفعت الكتاب إلى دائرة واسعة من الشيوع و التأسيس الأدبي بالأخذ من الأصول و الدفع إلى المحاكاة. و لا يعني ذلك أنّ الظاهرة جديدة من حيث معارف المجتمع و لغته الأدبية و أجناسه التعبيرية ، إنّما التجديد جاء في إفراد الكتاب للظاهرة و جعلها نمطا فنيا خالصا.

إنّ ظاهرة أنسنة الحيوان هي نقطة التقاطع الجوهري بين كليلة و دمنة و القصّة الشعبية ، في تمسّكها بهذه الظاهرة الفنية، التي أكدها القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة* ، و لا يجد الروّاة أي حرج من التأكيد على أنّ الحيوان كان ناطقا تماما كالإنسان ، و يسوق لك الدليل أنّ القرآن أخبر بذلك ، و لا يرون ذلك من زاوية المعجزات بل زاوية الحقيقة التاريخية ، بل و وضعوا لخرس الحيوان حكايات مبرّرة.

القصّة الشعبية أخذت عن كتب التراث و كان الوسيط في ذلك المثقفون من الطبقات الشعبية* ، و كتاب كليلة و دمنة موجود في ميدان الدّراسة بطبعات قديمة و يعرفه من يجيدون القراءة.

---

* - كثير من الرّواة يكرر القول: (علا بالك الحيوان بكري كان يهدر)
* - حين أردت تسجيل قصة عن الراوي: (بخاخ عمار) قال لي: إن شئت حكيت لك من كتاب كليلة و دمنة.

الفـــصـــــل الثـــاني :

نصّية القصّة الشعبية و بناؤها.

- القصّة الشعبية في دائرة الاتّصال.
- محاور القصّة الشعبية.
- بناء القصّة الشعبية.

هل القصة الشعبية نص؟:

إذا ما أردنا الإجابة هن هذا السؤال المصيري بالنسبة إلى القصّة الشعبية لابّد لنا من فهم تعريفات النّص و شروط وجوده، و العوامل التي تحقق كيانه و فاعليته و تبني شرعيته في الممارسة الإنسانية، و منذ البداية يكون النّص في أبسط مقوماته حاصل مفاعلة بين أكثر من طرف و لا يستقيم وجوده إلاّ بسابق وجود المادة التي تبنيه.

يرى الباحث حلمي خليل أن أقرب تعريفات النّص و النّصية، و المعاييّر المستخدمة في ذلك هو ما طرحه الباحثان (دي بيوجراند Debeau grand) و (دريسلار Dresslar)، فالنّص كما عرّفاه هو عبارة عن حدث تواصلي و وضعا معاييرا لا يكون النّص نصا إلاّ إذا استوفاها جميعها و هي:[1].

1- السبك، 2- الحبك، 3-القصد، 4-القبول، 5-الإعلامية، 6-المقامية، 7-التناص.

- السبك و الحبك: يتصلان بالنّص في ذاته.
- القصد و القبول: يتصلان باستعمال النّص من حيث منشئه و متلقيه.
- الإعلامية، المقامية، التناص: متصّلة بما يقدّمه النّص و سياقه الاجتماعي الثقافي، و علاقته بالنصوص الأخرى المشابهة.

هذه الشروط موجودة كلّها في القصّة الشعبية فهي صورة من العلامات اللغوية (الكلامية) خاضعة في بنائها لنظام تنسبك وفقه و تتشكل في ضوء قانونه، كما أنّها تصدر عن قائل لها (باث/راوي) يعيش في بيئة العلامة اللغوية و دلالاتها و يستخدمها بوعي و قصد دلالي مضبوط لتصل إلى متلق (جمهور) يعيش في البيئية ذاتها. كما أنّها صورة لواقع اجتماعي استدعى مثيره هذا الشكل التواصلي بنماذجه الحديثة التي صقلتها مصادر سابقة لها في إحداث التواصل، و بعد ذلك فالقصّة الشعبية لها حضورها في بناء نصوص أخرى من جنسها أو من غير جنسها.

مادامت القصّة الشعبية حدثا تواصليا و شكلا له حضوره في المفاعلة النّصية فإنّها قابلة لاختبارات التواصل، بل محققة له.

---

(1) - د. حلمي خليل. دراسات في اللسانيات التطبيقية. ص56.

القصّة الشعبية في دائرة الاتصال:

لقد استطاعت الجهود المبذولة في سبيل التأسيس لنظريات التواصل الإنساني أن تثمر أشكالا نموذجية عن حركة الإنسان الداخلية، و علاقاته مع الآخر و مع محيطه. و انطلقت تلك الجهود من مادّة واحدة فاتفقت في المرجع و اختلفت في التناول و المنهج و هو حاصل طبيعي لاختلاف الزاوية التي نظر منها كل علم إلى الفعل الإنساني و نتاج تعامله مع الكون.

ضمن هذا جاءت نظرية التواصل تنظيرا بحث في نظام اللغة الإنسانية، و طبيعتها في النشأة و الممارسة و سياقاتها النفسية و الاجتماعية و التاريخية، على أنّ ميلاد هذه النظرية كان نتيجة الدينامية المنهجية الجديدة في النظر إلى اللغة كمعطى حاصل و ثابت أصيل في الكائن البشري، و هي المنهجية التي نظرت اللغة من داخلها رابطة في منهج بحثها العلامة اللغوية بمنشئها و متلقيها و ظروف التواصل بينهما، و ما كان هذا التدقيق العلمي ليكون إلاّ بالارتكاز على خلفية السابق من الجهود و تجريد نظام العلامة من نظرة الشمولية و الفلسفة الموسوعية التي جعلت من اللغة نظاما لا معنى له إلاّ داخل السياق الظرفي لفعل التشكيل المعنوي.

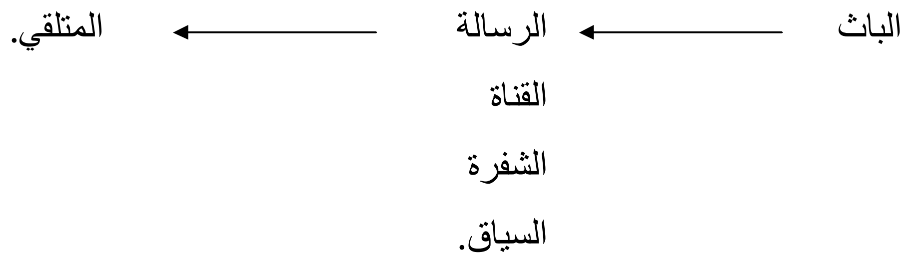
و سنحاول أن نجد الشرعية العلمية للقصّة الشعبية كنص يصلح أنموذجا لتطبيقات هذه النظرية، مع العلم أنّ الشرعية متحققة لنص القصّة الشعبية من زاوية التاريخ و الممارسة الاجتماعية، و جهدنا يأتي ضمن الوعي بقضايا أساسية تضبط البحث و تبقيه بعيدا عن الإقحام الذي قد يهدم النتائج النظرية أو يقود إلى نتائج توافق التنظير على حساب تشويه المّادة التي نستند إليها في التطبيق.

نظرية التواصل لا تستثني في ترسميتها و مخططها التجريدي أي شكل من الأشكال اللغوية، و هي أبعد من ذلك لم توضع لتستوعب نظاما لغويا بعينه، و إنّما انطلقت في تجريدها العلمي للنظام اللغوي من نظرية شمولية لا حدود ثقافية و لا فواصل تاريخية فيها، و هو الأمر الذي رفع الحرج عن الأخذ بها في كل البيئات الثقافية و المجتمعات المتمايزة لغويا. و إلى جانب هذه الحقيقة فالنظرية التواصلية لم تبعد شكلا لغويا و لم تشترط جنسا أدبيا معيّنا لتطبيقاتها، فالأمر يعود إلى ذخيرتها و مادتها في التنظير الذي يعتمد اللغة سواء نفعية أو أدبية، و سواء فصيحة (رسمية) أو شعبية (عامية). إنّه لأمر محفزّ على اختبار النّص الشعبي في مزاوجة بين التواصل و عناصره التشكيلية الفنّية المتصلّة بطبيعته المميزة.

تعد صياغة (رومان جاكبسون)[1] لشكل نظرية التواصل و عناصرها و شروط عملها، و شرحه المستفيض لعلاقات العنصر التواصلي الداخلية و الخارجية، النّص الأمثل لهذه النظرية و الصورة المكتملة من حيث البناء العلمي، عناصر هذه النظرية هي:

1. الباث.
2. القناة.
3. السياق.
4. الشفرة.
5. الرسالة.
6. المتلقي.

و تنتظم هذه العناصر وفق الترسيمة التالية:



على ضوء هذه الترسيمة سنبحث في عناصر التواصل فيما يتلائم مع طبيعة القصّة الشعبية، و هو الأمر الذي يجعلنا نسمي كلّ عنصر كما جاءت به النصوص في عملية تشكلّها التاريخي، الاجتماعي. و نتحرك في بحثنا هذه العناصر بين فضاء النص الداخلي و فضائه الخارجي، آخذين في الاعتبار الطبيعة السردية مستفيدين بالمخططات المنهجية في مجال علم السرد التي تقترب بنا في سير منهجي نحو فهم تشكل النّص السردي الشعبي (القصة).

فالباث هو مخرج الرسالة التي هي بناء من العلامات اللغوية و المتلقي هو محوّل الرسالة إلى صور ذهنية فعّالة نفسيا و اجتماعيا، لتكون بذلك الرسالة هي معادل من العلاقات اللغوية لعالم موجود في داخل الذهن لدى كلّ من الباث و المتلقي، و تصبح الرسالة مرجع بينهما يشدّ التواصل و يؤهله إلى فتح آفاق أخرى من إمكانات الكلام.

---

(1) - ينظر: د. عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير. من البنيوية إلى التشريحية (déconstruction)، النادي الأدبي الثقافي. ط2. 1412هـ/1991. ص9،8،7

في القصّة الشعبية الباث هو الراوي، و المتلقي هو الجمهور المستمع و الرسالة هي نصّ القصّة (العالم التخيّيلي) ذو الطبيعة الكلامية الشفهية.

و هذا التواصل يحدث في ظروف معينة سنسميها فضاء القصّ.

أ- الرّاوي:

إن الحديث عن الرّاوي يتطلب الحديث عن أصول وجوده من الناحية التاريخية و كيف و لماذا وجدت هذه الفئة من النّاس، ثم الحديث تبعا لذلك عن ظروف وجودهم و احترافهم و التطور الذي عرفوه مع حركة التاريخ، و هو الأمر الذي يقودنا إلى تقسيم القصّ الشعبي إلى فترات زمنية الأساس في تحديدها هو الراوي نفسه، مع الإشارة أنّ الراوي ليس دالا على فعل القص فقط بل يشمل النثر و الشعر و فنونا أخرى.

العرب في جاهليتهم عرفوا فنونا قولية كثيرة منها ما جاء إبداعا من الفئات الخاصة كالشعراء و منها ما كان راسبا شعبيا هو أعمق من أدب الخاصّة، و القاسم المشترك بين كلّ الفنون هو وصولها إلى جمهورها و انتشارها بسبب هذا الجمهور آثارا سائرة مرددة تحيى بحياة فاعليتها في الوسط الجماهيري المتلقي لها. و لا تصل هذه الفنون إلى ما تصل إليه من الذيوع و الحياة إلاّ بواسطة ناقل لها، ذلك هو الراوي الذّي ثبت في تاريخ الأدب العربي أنّه الناقل الأساس للآثار الأدبية، و كان النقل –مشافهة- و لا يعني ذلك أنّ العرب لم يعرفوا الكتابة، و كيف إذن كتبوا المعلقات، و مسألة الكتابة طالما اختلف فيها المؤرخون و الباحثون، فقالوا بوجودها لكنّها لم تنتشر إلاّ في دوائر ضيّقة، و في المقابل كان للشفاهية قوّة الفعل التوصيلي للأثر، فكان للشعراء رواة اختصوا بملازمتهم و الأخذ عنهم و نشر أشعارهم فالحطيئة مثلا كانت رواية لزهير و تلميذه الملازم له، و كانت الخطب تحفظ لدى الأكثرين عن ظهر قلب، و كان للقصّ سحره و لم يواجه مشكلة الانتشار مادام العرب في بيئتهم أهل حفظ و ذاكرة قولية قوية، و جاء في العصور اللاحقة استنطاق تلك الحافظة بدافع ديني صرف تمثل في جمع الحديث النبوي الشريف حين أصبح للكتابة حظا أفر و خاف الفقهاء على ضعف الحفظ و اندثار جزء مهم لا يستقيم الإسلام إلاّ به، و على دربهم سار علماء اللغة و جمّاعها و لحق نقاد الأدب و دارسوه بركب التدوين.

فترة القصّاصين:

جاء الإسلام عقيدة رفعت العرب إلى مصاف الأمم المتحضرة، و قلدتهم منابر الرّيادة و فتحت وعيهم على مفاتيح الفعل الحضاري، فخرجوا إلى آفاق أوسع من بيئتهم فاستحدثوا ما يلزم للعهد الجديد من حياتهم و حاكوا كذلك أمما لم يكونوا يدركون –في أحسن الأحوال- من حضارتهم إلاّ القليل، و هم طبعا لم ينقطعوا عن ماضيهم فكريا و فنيا فيما لم يتعارض مع تعاليم الإسلام، و لابد من إدراك حقيقة جوهرية فيما تركه الإسلام من أثر على أدب العرب هي احتفاؤه بالكلمة و صريح تحريمه لكثير من الفنون التشكيلية من رسم و نحت، و الأدائية من رقص و مهرجانية، و للتخصيص أكثر فقد جاء القرآن الكريم بتحذير شديد من الشعر بالنظر إلى جزء عظيم منه لا يستقيم و التعاليم الإسلامية، و وجد العرب في القصّ ملاذا زاده ما جاء في القرآن من سحره و إعجازه استحسانا و إقبالا، و هو الدافع إلى ظهور فئة عرفت بالقصّاصّين دون حصرهم في المشاهير كوهب بن منبه و عبيد بن شرية فهذان استثناء لما حام حولهما من كونهما دخلا الإسلام برصيد قصصي سابق له يعود إلى أصول يهودية و نصرانية، أمّا الذين كانوا إسلاميّي المنشإ فهم الفئة الأعظم في تشكيل القص فكرا و فنا.

<<يمكن القول إنّ القصّاصين و الوعاظ و المذكرين ظهروا مع بداية الدعوة الإسلامية، و استمروا في عهد الخلفاء الراشدين، حيث بدأت إرهاصات موقف الدولة الحازم، و مع الدولة الأموية انتشر القصاص، و انقسموا قسمين: قصّاص خاصون/ شبه رسميّين، و قصّاص عامون / غير رسميّين>>[1]، و القسم الأخير من فئة القصّاصين لهم الفضل في تعميم فن السرد النثري، و إدخال سمات ذاتية عليه، و هي الحركة الفنيّة التي يعزي إليها المؤرخون ظاهرة الانقطاع مع المرجع و ظهور التصرّف في المواد التي أخذ عنها هؤلاء القصاصون، ممّا قاد إلى اجتماع جمهور واسع حولهم يعتقد أنّهم مبدعون لا ناقلين، و لنا أن نستنتج ما أفرزه فعل القص في أوساط هذا الجمهور من تأثير دفع إلى المنافسة بين القصاصين فكثفوا وسائل تحسين نصوصهم تارة، و محاكاة المراجع القصصية في استحداث نصوص جديدة تارة أخرى.

---

[1] - د. ناصر عبد الرزاق الموافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع. دراسة للسّرد القصصي في القرن الرابع الهجري. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط3. 1417هـ/1997. ص35.

الذي عمل في تطور هذه الفئة الفاعلة في الأوساط الأدبية و الاجتماعية و شكل الخلفية الثقافية لهم، و أتاح لهم وضع تقاليد لحرفتهم هو التحرر، تحرر من المكان بدلالاته حيث أنهم انطلقوا بدءا من المساجد حيث كان <<القاص في بدء أمره يقص واقفا في المسجد، ثم استحدث القصاص الكراسي، حتى ميزوا بها، فقيل:المتكلمون ثلاثة: أصحاب الكراسي –و هم القصاص، و أصحاب الأساطين و هم المفتون، و أصحاب الزوايا- و هم أهل المعرفة<<[1]، و كان خروجهم من المساجد بحثا منهم عن دائرة أوسع لحرفتهم و فنّهم، فارتادوا الساحات و الأسواق و كلّ مكان اجتمع فيه جمهور. ثم تحرّر فنّي من الموضوع و المرجع فلم يعد قصّهم يدور في مجال المقدّس فحسب، لأنّ البيئة الاجتماعية الجديدة و ظهور الحواضر و اتسّاع الحياة أصبح مادّة خصبة لاستثمار القص، و ارتحلوا في المكان آخذين منه موادهم، و أدركوا محمول الزمن فاستنطقوا حكاياه إمّا بواسطة الإشارات التاريخية أو بواسطة الخيال المبدع الدّي يسّد حاجة معرفية أو تطلعا أدبيا. و ابتعد القصاصون شيئا فشيئا عن المرجع المضبوط من القصص الممثلة في روافد السابق لهم من الذخيرة القصصية –الشفاهية في معظمها- من التاريخ الإنساني الدّي احتك بهم أهل هذا الفنّ، و بذلك نشأ في هذا الفنّ ما عرف بعصر الإبداع المتمخض عن عصر التجميع و النقل المباشر، فوجد كم هائل من القصّ سار على تقاليد فنيّة مشتركة لها مصدر سابق و تحمل تجديدا في الموضوع و التوظيف التشكيلي لمواد العمل القصصي.

هذه الفئة من رواد القصّ هي الرعيل الذي أسس لنّص قصصي يعالج الواقع و الممكن و يفتح نافذة إبداعية لها طاقات هائلة في التعبير و التصوير لمناحي الحياة المختلفة و شبكة الزمن و المكان و فاعلية الفرد في موقفه من المدرك و المجهول لهذا فإن القصّ <<لم يكن مجرد تسلية أو متعة، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها و أن يقنع بها غيره، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة<<[2]، فكان صورة معادلة للنظم الاندماجية في بنية الحياة الكلية.

---

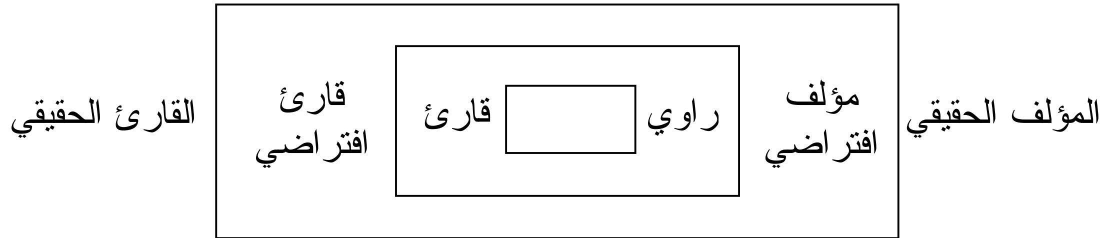
[1] - المرجع السابق. ص36.

[2] - د. نبيلة ابراهيم. فن القص في النظرية و التطبيق. د ط. د ت. ص72.

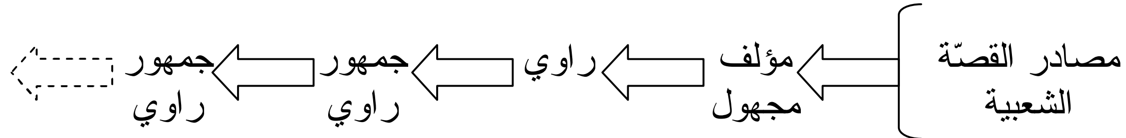
إنّ الأهم من كلّ هذا هو التأسيس لممارسة أدبية غير معزولة عن الحياة وقضاياها المستوعبة في قالب الفن القصصي، و مرحلة التأسيس هذه كانت دافعا جوهريا لمراحل لاحقة أسهمت في إرساء تدوين نثر قصصي رفيع، و احتراف الكثير من الممتلكين لقدرة المحاكاة فن الكتابة في هذا الفنّ و المقامات دليل لا يحتاج إلى شرح على فعل فئة القصاصين –الشفاهيين- في ضبط تقاليد فنّ القصّ، و في المطالعة لهذا المكتوب من القصص نجد القصاص قد تحوّل إثر عملية فنيّة بارعة إلى عنصر في بناء النّص المكتوب يحكي متنه و يعلق على ظروفه.

فترة الرّواة:

مما سبق تكون فترة القصّاصين هي المرجع لعصر التجميع و الإبداع معا، و تكون الرواية حاصل لذلك التقعيد الفنّي و يسهل الجواب عن السؤال: كيف نشأ الراوي و لماذا؟. و يكون راوي القصّة الشعبية حلقة من حلقات التواصل في مسيرة الفنّ القصصي، و بناء عليه سنختبر المخطط السردي لعناصر القصّة الشعبية بدءا من مصدرها الباث باعتباره القناة المباشرة في التقاط النّص و تسجيله.



هذه الترسيمة نموذج صالح لاستنطاق النّص الرسمي، لكن إذا ما أردنا تطبيقها على القصّة الشعبية تعطينا الشكل التالي:



هذا الاتجاه الذي تسلكه القصّة الشعبية هو منطلق انتقالها، فالمؤلف مجهول لاعتبارات كثيرة أهمها غلبة الأثر على قائله من منطلق أنّه كان ناقلا لا مؤلفا و لا يمكنه ادعّاء ذلك، فسار الأثر إلى الجمهور الذي بدوره احترف الرواية ما لم يوجد مانع و هكذا ... فهذه السلسلة

من العناصر هي التي وسمت القصّة الشعبية بصفة الجماعية و شيوعها مادة لكل من استطاع إنتاج الحكي من حيث صنع الكلمة لا من حيث بناء الفكرة و تحديد الموضوع.

و الراوي في القصّة الشعبية هو ذات بملامحها الحقيقية تنقل نصا تحفظه عن ذات سبقتها في الحكي و تورّثه لذات لها القدرة على الحكي، لكنّها ذات غير محايّدة تفتقد إلى جزء مهم من الموضوعية لافتقاد القصّة الشعبية إلى تقاليد العلم*، و ذلك نتيجة مقابلة القصّة الشعبية بالمقدّس، تلك المقابلة أدت إلى اعتبار القصّ غير المقدّس قابل للتعديل و التغييّر من مقام إلى آخر لأنّه لا يضرّ بالبناء الروحي للإنسان.

إنّ طبيعة القصّة الشعبية فرضت نمطا واحدا من الروّاة فنّيا هو الراوي الخارجي الناقل للنّص من زاوية الحفظ و التفريغ موهما بأنّه يخبر و يوثّق و لا يبدع، لكنّه رغم ذلك لا يستطيع التنصل من ذاتيته في عملية القص . هذا النمط من الروّاة <<كانت له السيطرة و الانتشار في الأدب العربي القديم و الأدب الشعبي، و يتمثل ذلك في صورة شهرزاد و هي تتربع كلّ ليلة أمام سرير شهريار لتسمعه و تسمعنا معه صوتها هي، لا صوت علاء الدّين، أو صوت السندباد أو أصوات التجار و الجنّ، و تظهر له و لنا وجهها هي لا وجوههم>>[1]، و يتحرك النّص على ألسنة الرّواة بعيدا عن حرج مراقبة المؤلف متحررا فيه الراوي متصرفا بما يراه مناسبا، و تعمل ظروفه النفسية و الاجتماعية و الثقافية في تشكيل النّص، و دليل حصولنا على ثلاثة نصوص لقصّة واحدة هي (بقرة ليتامى) لثلاث رواة كلّهم أجاب حين أخبرناه بالاختلاف بين متن القصّة أنّه سمعها هكذا، ممّا جعلنا نستنتج أن ظروفها الجماعية المجاوزة للفرد هي أصل الاختلاف.

من الناحية الفنّية راوي القصّة الشعبية هو راو غير مشارك فهو <<سارد غريب عن الحكاية Narrateur Hétérodiégétique و هو راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها>>[2]، و الاستمارة التي أرفقناها بالنصوص التي جمعناها تخبر عن فعل التوارث

* - عند رواة الحديث الشريف مثلا تقليد علمي صارم يميّز الثقة من غيره و هو (العنعنة) و الإسناد في رواية كلامه -صلى الله عليه و سلم-

[1] - عبد الرحيم الكردي. الراوي و النص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة. ط2، 1417هـ/1997م. ص19.

[2] - سمير المرزوقي. جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصّة، تحليلا و تطبيقا. الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. د ت. ص106.

للنصوص و توريثها مرّة أخرى مما يعني الارتباط بالنّص ارتباطا ماديا لا فنيا يقوم على تخزين النص و تفريغه وفقا للقدرة الكلامية فقط، و يبقى بناء النّص قائما مستقلا عن الرواة - الذين جمعنا منهم- و يقودنا هذا إلى مسألة الاحتراف في رواية القصّة الشعبية فإذا كان باحثون سابقون أدركوا في مرحلة جمعهم النص القصصي، بقية من الروّاة المحترفين، فإننا لم ندرك في ميدان الدّراسة و زمنها هذا النوع من الروّاة رغم أننا سألنا عنهم و كان الجواب أنّهم لم يعودوا موجودين و <<المقصود هنا بالاحتراف هو اتخاذ الرواية كمهنة يحصل الراوي عن طريقها على مقابل نقدي يمثل مصدر دخله>>[1]، و في رصيد أولئك المحترفين كثير من القصص و لهم قدرة كلامية فنيّة ساحرة، و كثيرا ما يتدخلون في بناء النّص و تعديله.

إنّ الذين أخذنا عنهم بالنظر إلى سنّهم كان بعضهم من جمهور المحترفين لكنّهم لم يحفظوا عنهم سوى القليل، فمثلا الراوي (ميلود تركي) قال أنّه كان من روّاد الأسواق و مواضب بشكل دائم على حلقات الرّواة لكنّه استصغر نفسه إلى جانبهم و قال "إنهم موهوبون و تلك حرفتهم"، و في معرض الحديث عن الاحتراف نفرّق بين نمطين من القصّة الشعبية باعتبار الراوي:

- راوي جوّال: و هو الذي يمتهن حرفة الروّاية و يسترزق منها و هو لم يعد موجودا.
- راوي مستقر: و هو الذّي يروي لأهل بيته و في الأوسع روايته تكون لأهل قريته و عشيرته.

إذن راوي القصّة الشعبية هو راو خارجي غير مشارك، و سرد القصّة خاضع لنظام فنّي تتحكم فيه الضمائر بين (أنا) و (هو)، و في إحصاء لحضور الضميرين في نصوصنا نجد الرّاوي الخارجي هو المهيمن فيؤدي مهمته الرئيسية التي هي سرد القصّة[2]، و حين يضطر ضمير الأنا إلى عرض قصته باعتباره راو داخلي مشارك، يحول ضمير الراوي الخارجي دون ذلك لأنّه يكون قد سبق إلى سرد قصته (الأنا) المشارك فلا يسمح له إلاّ بإشارة إلى ما سبق و أن تم سرده من طرف الراوي، و هي التقنية الموجودة في كلّ النصوص التي جمعناها أو استمعنا إليها، و هذا نموذج لها.

---

(1) - عبد الحميد بورايو. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص39.
(2) - ينظر: د. ناصر عبد الرزّاق الموافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع . ص99

قصّة لقبر الممسي:

الراوي الخارجي
هو:ــ احتقار الأخ الغني لأخيه الفقير.
ــ الفقير يخرج من القرية.
ــ الفقير يصل إلى كنز الغيلان و يعود محملا بالكنوز.
ــ الغني يطلب من أخيه أن يدّله على مكان الكنوز.
أنا (الفقير): ــ حكى له ما هو معروف في قصّة (هو).
هو: ــ مصير الغني.
ــ انتقام أخيه له.

قصّة ولد الهجّالة:

الراوي الخارجي
هو:ــ الصياد تقتله الأفعى.
ــ زوجته تلد طفلا.
ــ الطفل يكبر ... يسأل عن أبيه و مهنته.
أنا (الأم): ــ تشير إلى سابق السرد (هو).
هو: ــ ....
....

و لعلّ ما أثر بشكل مباشر على هيمنة الراوي العليم هو صفة المشافهة و انعدام المسافة الافتراضية (في النّص الرسمي) بين السارد و المسرود له الذي هو الجمهور المستمع مباشرة إلى ما يحكي.

ب- اللغة الشفهية للقصّة الشعبية:

ممّا تقرر سابقا أنّ القصّة الشعبية نص لغوي يكون الحديث عن طبيعة هذه اللغة و نظامها و وظيفتها، و مادام النّص الذي بين أيدينا مسجل بالغة العامية ذات المحمول الشعبي فإن البحث في الخصائص الشكلية و القوالب النحوية غير وارد، و مركز الاهتمام يكون هو الصّفة الجوهرية في لغة القصّة الشعبية، تلك الصفة هي الشفاهية من ناحية تشكلّها و تأثيرها على مدلول عالمها الداخلي (النّص) و الخارجي (الظروف التاريخية و الثقافية)، فنحن في

القصّة الشعبية إزاء متكلم لا كاتب مما يعني الظرفية في الزمن و الذاتية في التشكيل و تأثير البيئة الاجتماعية و النفسية بشكل مباشر فعّال و سريع، و الفاصل الزمني الذي يمّكن الكاتب من الاختيار و التنقيح منعدم لدى هذا المتكلم، فرواة القصّة الشعبية يعتمدون على استجابة الذاكرة الذهنية لصور النّص و ذاكرة الكلام معا و هو أمر معّقد يزيد من فجوة تباعد النّص عن مرجعه، و يعطي الفرصة للراوي –مضطرا- للتخريج الخاضع لقدرة الذاكرة و الرصيد الاجتماعي للكلام، و ليس الأمر متعلقا بتخريج واحد للنّص، بل هو مكرر بعدد الرواة و انتقال النّص في الزمن و المكان.

ذلك المتكلم في القصّة الشعبية <<يخطط لكلامه مباشرة و المخاطب أمامه ينتظر الفرصة ليأخذ طرفا في الحديث، يكرر نفسه كثيرا و بشكل مميّز، فيستعمل نفس التركيب النحوي و نفس المفردات، و يبادر إلى لفظة ترد إلى ذهنه بدلا من البحث عن اللفظة المناسبة، و يملأ الوقفات في حديثه بشتى العبارات "المكلمة" أو "المالئة">>[1]، و في متن النصوص التي جمعناها حاضرة هي ظاهرة التكرار و الملء في تكثيف يضغط على الزمن ليمنح للذاكرة استرجاع الذهني و داله من الكلمات، و مثال ذلك لفظ "**آسيدي**" و "**أماله**" و معنى الأوّل هو خطاب المستمع (الجمهور) بلفظ "**يا سيدي**" و هو لفظ يقبل دلالة الوظيفة الإنتباهية التي يؤديها المتكلم (الراوي) غير أنّ سياق تكررها و مواضعها في النّص تميل إلى حملها محمل الملء لفراغ ذاكري يرتب فيه الراوي حركته الذهنية، أمّا اللفظ الثاني "**أماله**" و الذي يقترب من معنى "إذن" فهو فاصل مكرر عند مفاصل الأحداث في متن القصّة يسمح بالانتقال إلى صورة ذهنية مبنية على سابقتها لكنّها أعقد منها لسببين: **الأوّل**: تراكم الأحداث تصاعديا بمعنى أنّها تطلب حضورا دقيقا لإقامة وظيفة التنسيق لدى الراوي. و **الثاني**: الحدث الجديد صورة برصيد كلامي أقل لأنّ النّص استنزف شيئا مهما منه و المتكلم في هذا حريص على البراعة الكلامية ممّا يجعله مجتهدا في السبك و الحبك الفنّي لكلامه.

و لا يقتصر تأثير الشفاهية في القصّة الشعبية على اللغة و علامتها فحسب، بل التأثير على بناء عالم القصّة و صوره، و الذّي تحصل عليه من استقراء نصوص القصّة الشعبية في

---

[1] - ج. ب. براون، ج. يول. تحليل الخطاب . تر: د. محمد لطفي الزليطني. د. منير التريكي. جامعة الملك سعود . د ط. 1998. ص23.

ضوء الطبيعة الشفهية لانتقالها و روايتها و تصرّف المتكلمين هو <<أنّ ملامح الحياة اليومية الحديثة هي التي تفرض على أجواء حكايات ربّما يقدّر عمر نّصها بمئات أو آلاف السنين>>[1]، و هو الواقع الذي أوجدته العلاقة المباشرة بين الراوي و الجمهور فغدت اللغة استجابة لإمكانات التواصل فارضة مرجعية لا تخوض في صفة النخبوية الثقافية الممكنة لأسلوب القصّ، كما هو واقع القص الرسمي، و تبني اتصّالها في حدود الإمكانات الكلامية للطرفين (الراوي/المستمع (الجمهور))، و هو الأمر الذّي عبّر عنه كثير من الروّاة الذين استمعنا لهم بثنائية الريف و المدينة*، و كانت نصوصهم التي سجّلناها على سبيل الاختبار شروحا أكثر منها حكيا، و حين اقتنعوا أننّا نشاركهم مرجعية الكلام حذفوا تلك الشروح.

و من نتائج الشفهية –كذلك- على النّص القصصي الشعبي صفّة التفاوت في المقدرة الفنيّة، فعلى الرغم من المرجعية اللغوية المستقرة –نسبيا- في ميدان القصّة الشعبية فإن للمتكلمين طاقات كلامية تصويرية من السهل ملاحظة تفاوتهم في الصياغة النّصية و ممارسة القصّ لأن الراوي في القصّة الشعبية الذي يشافه جمهوره <<ليس مجرد آلة "تصوير اجتماعية" تعكس صورة دقيقة لماضيه في نموذجه التصويري، أي بنفس الأسلوب الذي يستطيع به جهاز التسجيل تسجيل الماضي القريب، و إنّما يدّون تجاربه بعد تنقيتها من خلال مرشح هو مجموع تجاربه الحديثة و نموذجه الحالي، و لذلك يمكن لفردين أن يستمعا إلى شخص واحد و يتأثرا بطريقتين مختلفتين>>[2]، و ليست القصّة الشعبية سوى جزء من ماضي هذا المتكلم و تجربته – الفنية- تخضع لتجاربه الاجتماعية و الثقافية الأخرى.

سارت الشفاهية تقليدا راسخا عبر عصور الحضارة العربية الإسلامية طبعت علوما وفنونا كثيرة و أقامت مناهجها و تقاليدها، و ربطت الباث بالمتلقي بما لها من إمكانات التواصل فكانت <<الرغبة في الأخذ المباشر من العلماء سببا من أسباب صمود الشفاهية –يضاف إلى ذلك أنّ الشفاهية كانت أصلا راسخا و مصدرا في أوساط العامة>>[3]، أولئك العامّة الذين كانت ظروفهم الثقافية تقوم على المباشرة في الاتصّال اللغوي، و ظروفهم الإعلامية تراهن

[1] - نمر سرحان. الحكاية الشعبية الفلسطينية. ص32.
* - كثير من الرّواة قال: أنتم أبناء المدينة لا تفهمون كثيرا من كلامنا.
[2] - د. هدسون. علم اللغة الاجتماعي. تر: الد. محمود عياد. ص28.
[3] - د. عبد الرزاق الموافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع. ص243.

على النّص الشفهي و تقوم عليه و فن الخطابة دليل قوي على ذلك، و العامة هم الجمهور الحكم على صانع الكلمة، يتلقاها و يذيعها أو يسقطها و ينساها.

جـ - الجمهور:

هناك مسلمة في كلّ علاقات التواصل الإنساني هي استحالة ممارسة العملية التواصلية إذا ما غاب عنصر من العناصر الثلاث (باث – رسالة – متلقي)، فالمتلقي الذي اصطلح عليه علماء السرد بالقارئ تخصيصا له بما يلائم الفن الذي يمارس معه علاقة إقامة الحدث التواصلي، إذا ما غاب تنعدم العملية أصلا و تموت. و الأمر نفسه موجود في القصّة الشعبية التي هي نموذج تواصلي، و اصطلح المتخصصون فيها على شريك الباث (الراوي) بالجمهور و هو مصطلح يفارق القارئ في كثير من المميزات، و أهمها أن الجمهور في القصّة الشعبية يتلقى النّص بطريق مباشر تنعدم معه المسافة الفاصلة بينه و بين ناقل النّص، و تتساوى المسافة التي تفصل الجمهور و الراوي عن مصدر القصّة فيصبح الراوي و الجمهور شريكين في بناء الشكل التواصلي، و يتساويان في تشكيل الخطاب من ناحية فكرته و اتجاهه.

يستأثر الراوي في القصّة الشعبية بصنع الكلمات، لكنّه غير متحرر تماما لأنّه يقف أمام جمهور يستمر أو ينقطع بالنظر إلى أداء الراوي في التشكيل و شحن نّصه بالمحمول الفكري و الروحي، لذلك فهو –أي الراوي- يحرص بالغ الحرص على رضا جمهوره، و لابد له من براعة فائقة تشدّ صلته بالنّص و الجمهور معا، و تنتج هذه العلاقة بين الراوي و النّص و الجمهور صفة جوهرية في القص الشعبي هي موافقة النّص من حيث الفكرة و الكلمة لمرجعيات الجمهور المتلقي الذي يفرض باستمرار عبر مراحل سرد النّص مراقبة دقيقة صارمة.

و لنتمعن هذا المثال: <<حدثنا غيلان بن جرير، قال كان مطرف يحدثنا، فيقطع الحديث و نحن نشتهيه، فنقول له في ذلك، فيقول: إنّه أسرع لرجعتكم إليّ>>[1]، فالراوي العارف بجمهوره هو الأقدر على السيطرة عليه و جعله مندمجا مع حياة الكلمة و النّص، و الراوي إذا ما اعتبر الجمهور شريكه في عمله ابتعد عن ممارسة التعسف الفنّي و نزل عند

(1) - المرجع السابق، نقلا عن: أبوطالب المكي: قوت القلوب في معاملة المحبوب. مطبعة البابي الحلبي، 1381هـ/1961. ج339/1.

ما يرضيه من الشكل و المضمون. و تقنية التشويق هاته هي نفسها التي تشدّ العلاقة بين صانع السينما و جمهوره، و لا أدلّ على ذلك من المسلسلات المصوّرة و سحر تتابع حلقاتها.

جمهور القصّة الشعبية باعتباره مرويا له مشاركا يؤدي وظائف متعدّدة بدءا من الوظيفة الأساس و التي هي الاستماع للنّص، مرورا بوظيفة التعليق و التعقيب و السؤال، <<و لعلّ الوظيفة الأهم المنوط بالمروي له تحقيقها منح العمل الشكل المنطقي، و استيفاء شروطه الشكلية>>[1]، و هذا الجمهور في مباشرته العلاقة في عملية تشكيل النّص يصدر عن مرجعية حضارية ثقافية هي المصفاة الأساسية في ترشيح النصوص، فلابد أن يعبّر النّص الناجح عن واقع جمهوره و يبني توجه خطابه بناء على مخطط القواعد الدينية و الاجتماعية الثقافية، و قادنا السياق هذا إلى سؤال كثير من جمهور القصّة الشعبية (المسّنون) عن سبب نفورهم من التلفزيون و ما يعرض فيه من أفلام و مسلسلات، فقالوا: إنّنا نقبل ما صوّر واقعنا و له علاقة بآمالنا و آلامنا، أمّا ما تعارض مع مرجعياتنا فلا يهمّنا. و دقق أحدهم قائلا: ما علاقتنا بمسلسلات الغربيّين (المكسيكية)؟ ! .

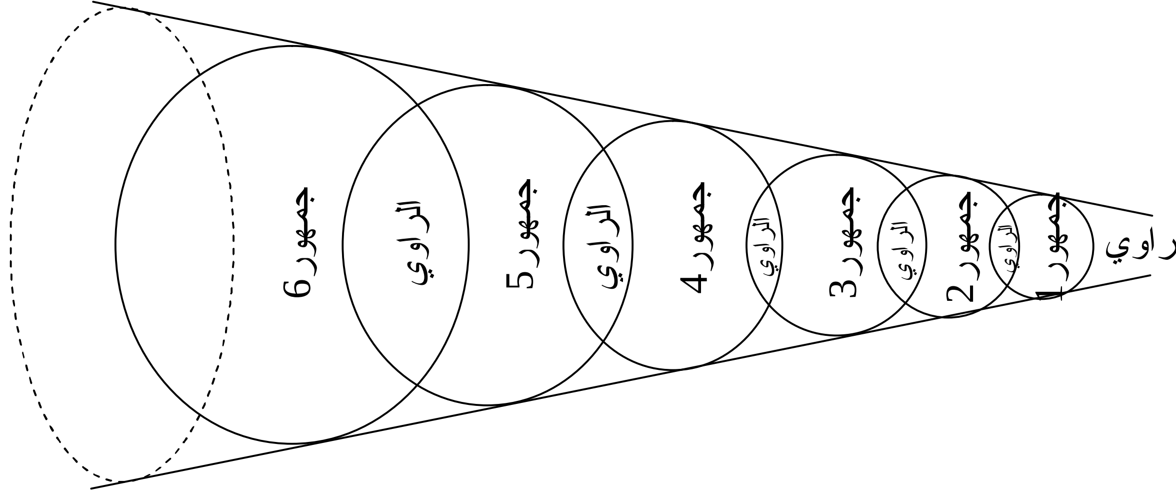
هذه الظروف تحدّد قناة التواصل و ترسم لها طريقها الذي إن انحرفت عنه ماتت الرسالة و اندثرت، ولعلّ ما ساهم بشكل كبير في تراجع القصّة الشعبية هو هذا التبدّل الذي عرفته الأجيال المتأخرة من صنوف الثقافات الوافدة التي فعلت في إعادة تشكيل مرجعيات لا تنافي الأجيال السابقة لكنّها على الأقل تختلف معها في نقاط جوهرية، و لأنّ الإعلام و أشكاله الحديثة لم تتخذ من موادنا الشعبية خاماتها فإنّه ساهم في إيجاد جمهور جديد لأشكال فنيّة جديدة، و من الخطإ ربط ذلك بالتعليم و الأميّة و اصطناع جدال بينهما لأنّه باطل التأسيس.

و كما سبقت الإشارة إليه فإنّ القصّة الشعبية تستمر أو تسقط تبعا لقدرة الراوي و محمولها الذي يناسب واقع الجمهور أو ينافيه، لذلك <<تتسم عملية تلقي جمهور القصّ للرواية بالإيجابية فهو لا يكتفي بالاستقبال، بل يعد طرفا مشاركا في عملية القص>>[2]، فهذا الجمهور يستمع أو لا يستمع يأخذ أو يترك حسب مرجعياته و ذوقه، ويصبح الجمهور الذي تلقى نص القصّة راويا لها في محيطه و لجمهور آخر تربطه به علاقات اجتماعية و ثقافية موّحدة و تتسع

---

[1] - المرجع السلبق. ص96.
[2] - عبد الحميد بورايو بن الطاهر. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص48.

دائرة ذيوع القصّة في تزايد مطّرد من دائرة إلى أخرى، لها في كلّ جيل و مقام شكل يختلف عن أول أصلها لكنّه لا ينقطع معه، فالصور تبتعد بالنّص الأول عن صورته كلّما اتسعت الدائرة و تلاحظ الفروق التي يصنعها المقام و حركة المجايلة بالمقارنة، لكنّها لا تفضي إلى نص جديد أبدا.

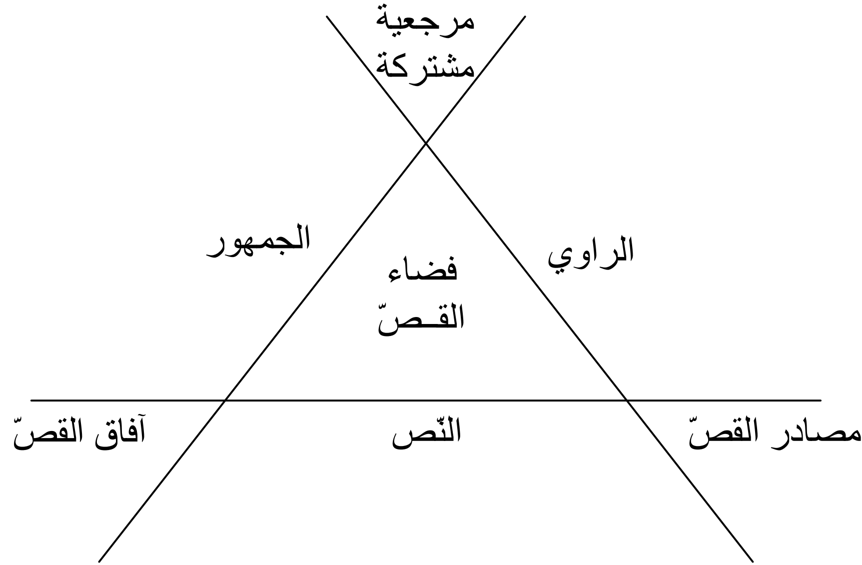


هذه الحركة أكسبت القصّة الشعبية فعل الرواية المستمر <<فإذا كانت الحكاية الشعبية في أوّل أمرها إبداعا فرديا لراوي معين لا نعرفه و لا نستطيع تحديد هويته فإنّها تصبح بعد تواتر الروايات أدبا جماعيا لا باعتبار أصلها و لكن باعتبار مصيرها و لأنها تعكس الرّوح الجماعية للجماعة<<[1]، و في هذا قال الروّاة الذين سجّلنا عنهم النصوص إنّ جيل الأباء و الأجداد أحسن منّا في سرد القصص و اعتبروا أنفسهم ناقلين يحاولون قدر إمكانهم محاكاة براعة من سمعوا عنهم، و بثوا لنا شكواهم متألمين من موت جمهور القصّة الشعبية.

[1] - نمر سرحان . الحكاية الشعبية الفلسطينية. ص14.

د – فضاء القص:

إنّ حاصل تفاعل العناصر الثلاث (الراوي، النّص، الجمهور) لا يكون إلاّ في حدود يضعها كل عنصر من طبيعته و إمكاناته في إقامة الحدث التواصلي بناء لغويا ثقافيا تاريخيا و اجتماعيا. و إذا ما ركبنا الثلاثية حصلنا على الشكل التالي:



في قراءة للشكل السابق يلتقي الراوي بالجمهور و النّص، و الجمهور يمارس سلطته على الراوي و النّص، و ينطلق النّص إلى آفاق خارج الحصر الاسمي للراوي و الجمهور، و هي شبكة علاقات تقرؤ بوضوح في ضوء حركة الزمان والمكان و ما وجد في إطارهما، فالمكان يمارس على مسرحه العمل القصصي الشعبي خاضعا لمعطياته الصراعية و التوافقية المنشئة لجدلية الفعل الواعي الهادف إلى ترسيم صورة المكان أو تغييّرها، والمكان هنا ليس الإطار الجغرافي و إنّما فلسفة الانتماء إلى الأرض و متطلبات الانتماء، تلك الفلسفة يرسمها الزمن بماضيه المرجعي و حاضره المعيش و مستقبله الممكن، و لا مكان و لا زمان لنّص القصّة الشعبية خارج هذه الحركة و ضوابطها.

فضاء القص هو المجال الذي يدور فيه النّص يحاول الإجابة عن أسئلة قاعدية: كيف و أين و لماذا؟ التي تلدها فلسفة الإنسان الدينامية، لذلك فالبحث عن فضاء أيّ عمل أدبي هو <<دراسات عن أسباب الشعور المتماثل لدى الأفراد و هي الروح العامة التي تظهر في اللغة

و الأساطير و الدّين و التراث الشعبي و الفن و الأدب و قواعد الأخلاق السائدة و العرف و القانون>>[1]، و هي الأسباب التي تآلف بين النّاس بكل طبقاتهم عبر طريق الفنّ، الذي يستنسخ الإنسان و محيطه و يعبّر عن روح عصره و تفاصيل مكانه، و هي الأسباب التي أخذت بها القصّة الشعبية لتقف مقالا خالدا عبر التاريخ، يستلهم من الماضي و الحاضر و يتحرك بين أهل المكان صانعا لهم معادلا لآلامهم و آمالهم، جامعا لهم من أسباب عطائه الفكري و الفنّي تقليدا يدفع بشخصيتهم إلى الاكتمال الذي يؤهلها لمناظرة الجماعات و الشعوب فتشترك معها و تختلف تبعا لبنية شبكة علاقاتها الزمنية و المكانية.

إنّ فضاء القصّ هو البحر الذي يسبح فيه النّص مع التيار و ضدّه موافقا مرسّخا لما اتفقت عليه الجماعة، مناوئا رافضا لخطر يهدد تماسكها و يزعزع وحدتها .. إنّه المجتمع بفئاته القائلة و المردّدة و المتلقية، و تتكرر العملية من جيل إلى جيل و من عصر إلى عصر، و يهيمن الانتماء إلى المكان على فلسفة الجماعة فتهندس النّص بالشكل الذي يتطابق و وعيّها، و نّص القصّة الشعبية يتحرك في هذا الفضاء و يفعل في مكوناته ممّا يعني أنّ دوره يحقق <<أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، أي من خلال إجراءات فنيّة اقتصادية محدّدة، تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته و في شعوره الباطني إدراكا مبهما، و لكنّه فعّال، للظواهر المرئية و غير المرئية، التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة>>[2]، و يكون الفضاء تبعا لهذا خارطة ثقافية لجماعة الممارسين لفعل القصّ في حدود الزمان و المكان و الإسهامات التي يقدّمها المنشئ من سعة الفضاء، يحاول في ذلك ملأه بمادة ثقافية هي معادل الفضاء في دفعه للتواصل النّصي، طالبا تحقيق التكامل و تثمين نتائجه.

---

[1] - د. عبد المنعم خفاجي. عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه و ظواهره. دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر. الإسكندرية. د ط. 2001. ص37.

[2] – د. نبيلة ابراهيم. فن القص في النظرية و التطبيق. ص75.

- محاور القصّة الشعبية:

لقد قامت قضية التصنيف في القصص الشعبي نقطة جوهرية في التعامل مع مادة القص الشعبي، و كان التصنيف إجراءا عمليا لضبط المادة و جمع الوسائل الصالحة و المناسبة لكلّ صنف، و تكون النتائج وجه تحقيق الغاية النقدية و منطلق الحكم على الفعل النقدي بالفاعلية أو عدمها.

و لأن مصطلح (قصص) يتسع لأنواع عديدة تسمح بالتصنيف، فإنّ مصطلح (قصّة) لا يتيح هذا الإجراء، فقد تقرر سبقا أننّا نتعامل مع صنف واحد مشترك الفكرة و البناء و قائم على معطيات فكرية و فنيّة تكاد تتطابق مما يجعل الخوض في التصنيف عملا خطرا على استنطاق النصوص، و قد يشوّه تصنيفنا للنصوص المنهج و النتيجة، و لأجل ذلك رأينا أن نستعيض عن التصنيف بإجراء يخدم عمليتنا النقدية و يدّقق نتائجنا دون أن نقحم جهدا مبنيا –بالضرورة- على سابق جهود التصنيف، و منه فقد رأينا أنّ النصوص كلّها –التي جمعناها- صنفا واحدا ولم نلمس اختلافا بينها يضطرنا إلى تصنيفها، و الحقيقة أننا قصدنا ذلك عند الجمع فتحاشينا جمع نصوص السيرة (الهلالية) و قصص المغازي.

إن ما استعضنا به عن التصنيف هو رؤية النصوص من الداخل و الفصل بينها من حيث محاورها، و ليس محور القصّة هو موضوعها – بالضرورة-، فارتسمت بذلك دلالة المصطلح (محور) لتكون الأساس الذي هيمن على حركة القص، و سيطر على باقي العناصر، و الهيمنة و السيطرة –طبعا- ليست إلغاءً لباقي العناصر، و إنّما المقصود هو تحكم العنصر المهين فيها و تطويعها لآفاق السرد، فيغدو جوهرا و تصبح العناصر الأخرى تبني جوهريته و تركزها.

و المعروف أن عناصر البناء السردي هي نماذج تجريدية للواقع تضطلع بمهمة إقامة عالم معادل محمول في ثنايا الكلمات و نظامها الرمزي، تلك العناصر هي : الزمن، المكان، الشخصية (الإنسان)، تتآلف مشكلّة بناء النّص بمدلولاته و صوره، و تآلفها يكفل للمحمول الفكري، الروحي، الثقافي الاجتماعي إمكانية قيامه رسالة يقرؤها المتلقي من رصيده المشترك مع النّص و مع اللغة.

وفق هذا التصور سنضبط النصوص وفقا للمحور الذي هيمن و سيطر و بنت عليه القصّة فكرتها و فنيتها، مدّللين لكل محور بالنصوص، و مناقشين لقضية الهيمنة و المحورية.

1. قصّة محورها الإنسان:

سننظر بعين الجمهور إلى شخصية القصّة الشعبية حتّى لا يحرجنا ذلك الفصل المنهجي الصارم الذي ضبط ترسيمته علم السرديات، فعلم السرد يقرر أن الشخصية الحكائية (personnage)، ليست هي الشخصية في الواقع العياني (personne) [(1)]، غير أنّ جماعية القصّة الشعبية و ارتباطها العضوي بالزمن يسمح بالتعامل مع الشخصية مرادفا للشخص، و لرفع الحرج سنستعمل لفظ الإنسان دالا على محورية عنصر الفاعل المتحرك المنتج للحدث في إطار بنية النّص.

في المادة القصصية التي جمعناها نصوص جعلت من الإنسان محورا لحركة القص المتقدمة لغلق القصّة، فمن البداية إلى النهاية كان الإنسان في هذه النصوص هو الفكرة و هو العنصر الذي شكلّ النّص بطريقة سيطرته على باقي العناصر (الزمن و المكان)، فكان من الناحية الفنّية نقطة مكثفة لرؤية الباث و كان الزمن و المكان لازما فنيًا تنعدم فاعليته خارج هذه النقطة، و هو أسلوب قديم تضمنته أشكال قصصية أسطورية، فنص الملحمة الآشورية القديم كان نموذجا لمحورية الإنسان و فكرة الخلود و تجسّد في (جلجامش) رغم ما وعاه النّص من قوة الآلهة، فكان الإنسان تحديا و وظّف فنيّا معادلا لذلك التّحدي، و إنسان القصّة الشعبية في منظور الراوي و جمهوره ليس كيانا ميّتا كما تؤمن بذلك بعض المناهج الحداثية، و إنّما هو موجود في الواقع، راسخ في العقل الجمعي.

لنتتبع محور الإنسان في النّص التالي

كان في زمن مضى سلطان (ملك) له أربعون ولدا و من بينهم ولد ضعيف الجسم و البنية، و كان ذا مهارة و شجاعة، لكنّ إخوته احتقروه لضعفه. و في يوم أرد والدهم السلطان اختبار رجولتهم فكلفهم بمهمة تزويج أنفسهم، و ذهب "انصيص عبد" سائرا خلفهم عندما خرجوا في مغامرتهم، و في طريق رحلتهم تعرضوا أولا إلى خطر الأفعى التي كادت تهلكهم و

(1) ينظر. د. حميد لحمداني. بنية النّص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع . بيروت. ط1. 1991. ص50.

هم نيام، فتدخل "انصيص عبد" و قضى على الأفعى، و غامر إلى موطن الغيلان (الجبل) و قتلهم، ومرّة أخرى غامر نحو الغولة و أبنائها و قبل شرطهم المتمثل في سرقة رجل غنّي، و قادهم بمكره إلى حتفهم، و عاد إلى أمّهم و قتلها، و زوّج اخوته وتزوج هو أجمل البنات، و كاد له الإخوة و رموه في البئر و نجا من غدرهم و عاد إلى أبيه و كان مصير اخوته أن وقعوا في حفرة النّار التي كانت امتحانا يثبت براءتهم أو يلقوا مصير غدرهم، و أصبح سلطانا لأنّه أثبت أحقيته.

"انصيص عبد" الإنسان هو واقع النّص و محوره، فانطلقت القصّة من هذا الواقع للشخص واضعة مخططا من الانتقالات، كل مرحلة فيه هي تعميق لقوة الإنسان الفاعلة في سبيل رسم نموذجه البطولي، فكان القوّة التي لم يرهقها الزمن و لم يقف المكان حاجزا في وجهها و دون تطلعها إلى بناء كيانها. راهن النص على محور الإنسان و قدرته فرسم له خط سير خطير تصاعدي، و نجاحه في النهاية إثبات لتفوق الإنسان على القوى الأخرى التي تشاركه الوجود في الزمن و المكان.

إن بناء النّص على شخص مميّز بما زوّده من أسباب القوة و التفوق يتقاطع مع صنف القصص البطولي إذا ما نظرنا إلى النّص من الخارج، لكنّ الرؤية الداخلية (النصيّة) هي الإقرار بالنمط الفنّي داخل الصنف الواحد من القصص، خاصة و أن الفعل البطولي ليس فيه سحرية أو خارق عملي وافد على تركيب الشخص في هذا النّص، فكان الإنسان في محوريته الفنيّة معادلا للمكن من واقع الجمهور المعيش، و خاض الحركة عنصرا فنّيا داخليا أسند إليه المفكر الشعبي (المبدع) مسؤولية النجاح في المغامرة، فسيطر بذلك على العناصر الأخرى و كان محورها الذي تدور فيه، يتصرف في الزمن اختيارا و ممارسة، و يتحرك في المكان مخترقا له بحرية، و هو منطق مقبول إذا ما عرف المتلقي منذ البداية أنّ المحور في بناء نص القصّة هو الشخص و يقبل بعدها بثانوية و عرضية العناصر الأخرى، و هذا المنطق ترتسم معالمه منذ أوّل القصّة، و يكفي مثلا أن يصف الراوي البطل بأنه (ماكر و ذكي) لإقناع الجمهور أنّه فكرة القصّ و محورها و يرتسم أفق انتظار غير قابل للاختراق فلا يكون الزمن أو المكان نهاية ذلك المكر و الذكاء.

لا يؤدي الإنسان دور المحور في السيطرة و الهيمنة فقط بل يكون نقطة تلتقي عندها فرص التواصل الداخلي لأجل بناء محورية أوسع من الجنس نفسه و في سياق النمط نفسه، ذلك ما عبّر عنه نص "**اتشينه**" فالشخص الأمين يلتقي بزوجة مناسبة و يساعده شخص (عمّه) على ترسيم محورية الإنسان في تعامله مع الزمن و المكان.

2. قصّة محورها الزمن:

كان الزمن مبعث أهم الحركات العلمية و الفلسفية منذ حقب موغلة في تاريخ البشرية فقضية الزمن مصيرية يتوقف عليها وجود الجنس البشري و نجاعة حواره مع الكون، و هو حاضر أقدم النصوص التعبيرية في الشكل الملحمي و الأسطوري، فكان القضية الجوهرية التي جمعت نقيضين في نفس الإنسان و وعيه –الرتابة و القلق- و هي المفاعلة التي فلسفت الصراع التآلفي بين الإنسان و الزمن فأنتج الإنسان كثيرا من مراكز الثقل التي أرادها سيطرة على الزمن و إخضاعه، و منذ فجر هذا الصراع أدرك الإنسان أن الزمن حركة لا يسعه إلاّ أن يسير في سياقها، و تنامى خوفه إلى حدّ وصف فيه الزمن بالآكل لكل شيء كما هو (كرونوس) في الأسطورة الإغريقية، و كانت المحطة الأهم في علاقة الإنسان بالزمن هي محطة الفهم العميق لإنتاجية الفعل و بث الأعمال الخالدة في مجرى الزمن ليحفظها و ينقلها إلى الإنسان من محطة إلى أخرى.

الزمن في القصّة الشعبية عنصر من عناصر البناء ينقطع عن المرجعية التاريخية بمفهومها التوثيقي و يوازي معاليم الزمن الطبيعي، لأنّ نصّ القصّة الشعبية لم ينشأ من نظرة تأريخية، بل إن نشوءه كان من نظرية فلسفية إلى عنصر الزمن، لذلك فاستنطاق الزمن الخارجي للنّص بالبحث في مرجعيته الواقعية عديم النتيجة، و في المقابل نرى تركيز النّص على التوظيف الداخلي للزمن و دلالته الفنيّة المجانسة للمنطق النفسي الذي عبّر عنه المبدع الشعبي في حركة مضطربة للزمن حينًا، هادئة حينا آخر، و الاضطراب هذا و الهدوء محكومان بطبيعة فزيائية لعنصر الزمن هي الحركة الكرونولوجية العمودية التي لا تتوقف.

إن مسلمة حركة الزمن لا ينكرها إبداع مهما كان شاذا في فكرته و فلسفته، و هي المسلمة التي تحولت في الواقع النصّي لمبدع القصّة الشعبية إلى تقنية وظفّها حدسه و تحكم في قيمتها قبوله الإدراكي و استشرافه النفسي لتلك الحركة، فأنتج نصوصا تستجيب و المحورية

الزمنية، و تتفق و الرؤى الفكرية للضمير الجمعي. إنّها تقنية الدوران (الحلزونية) التي تعود إلى محطة أرادها النّص حاضرا لغائب فاجع يعاكسه في الموقف و يشاكل الزمن من حيث هو فضاء يتسع للقيم الإيجابية كما السلبية.

الشخصية الثقافية للمجتمع الشرقي في رؤيتها للزمن تؤمن بعودته، و ليس ذلك بدعا و لا نظرة جوفاء، إنّما هي نظرية روحية متأصلة في الزمن القديم أنتجتها القيم العقائدية لحضارات الشرق و روحانياتها، التي عمقها الدين السماوي، ففي الحضارة الفرعونية كان الإيمان بعودة الأرواح و استمرار الزمن في أشكال متجدّدة، و هو واقع عقائدي عند الهنود و حضارات الشرق الأدنى، و الشرق موطن الأساطير، و ممّا سبق فإنّ الزمن كان فكرة جوهرية و قضية مصيرية لقصص هذا المناخ الثقافي الممتد.

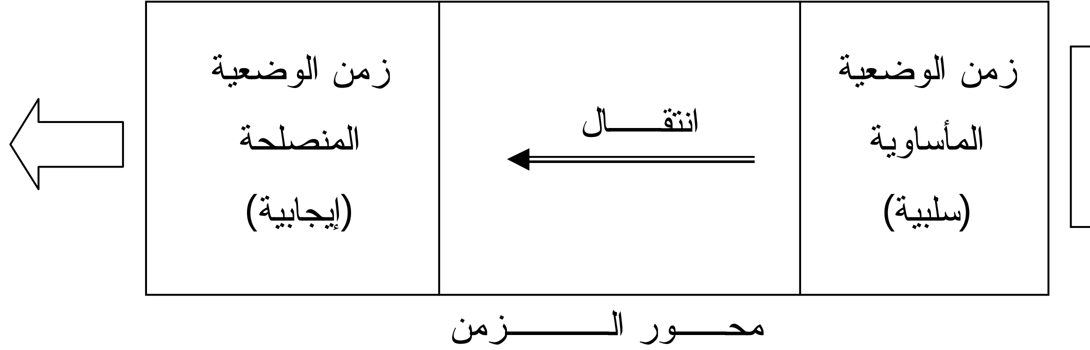
في النصوص التي بين أيدينا شكّل الزمن محورها و فكرتها و قضيتها، و كان العنصر المهين في بناء بعضها فكان بذلك صورة لهذا المحور سائرا في نظامه فاسحا المجال لحركته في علاقة ربط الواقع بالبديل، و هو ما يمكن تسميته (أفق الانتظار الزمني)، و تنتظم العناصر التي تبني شكل النّص في نظام زمني مقررّ سبقا، الزمن فيها هيكل فارغ مهيّء للملء وفق طاقة استعابه و شروطه تماما كما تتحرك القطع على مساحة الشطرنج.

في نّص بقرة ليتامى نموذج لمحورية الزمن و هيكله المعّد للملء:

كانت أسرة متكونة من زوجين و ولدين (ابن و ابنة) و توفيت الأم تاركة وصية لزوجها بأن لا يبيع البقرة و يبقيها لولديها، لكنّه ما إن تزوج حتى ضغطت عليه زوجته فخالف الوصية و باع البقرة، و تمادت زوجته بأن شرّدت الولدين حين هجرت البيت مع زوجها.

سارت الشابة و أخوها لا يعلمان إلى أين، و في الطريق تحوّل أخوها إلى غزال لما شرب من (عين الغزلان)، و رعته أخته و بعد مدّة من استقرارهما عند شجرة، اكتشف السلطان أمر الفتاة الحسناء و تزوّجها و انصلح حالها، و لحقت مكائد زوجة أبيها بها و بأخيها (الغزال) مرّة أخرى، لكن الوضع تصحح مرّة ثانية و تخلصت (لونجة) من شرّ زوجة الأب نهائيا و أنجبت للسلطان ولي عهده.

من خلال هذا المختصر لقصّة (بقرة ليتامى) نلحظ مركزية الزمن و قيامه محورا تدور فيه و له العناصر الأخرى، فالزمن تحرك و في حركته تغيّير حمله في صيغة تجديدية لوضع الشخصية، و جاء المكان صورة لتلك الصيغة مجانسا لها.



فالإنسان في هذا النموذج القصصي محقق لحركة الزمن لأنّه من يمنحه القيمة، و المكان عارض يلعب دور الإطار. و المركزية الزمنية هي فكرة البناء في أصل إبداع مثل هذا القص لأنّه يهيمن على الفعل التغيّيري للوضعية عبر خطيته و صيرورته.

3. قصّة محورها المكان:

ينهض فضاء المكان على سلسلة متنوعة من المشاهد، أو بعبارة أدّق على سلسلة من الثنائيات المشهدية الضدّية، و هي فكرة محور استند إليها إبداع فنون شتّى، و كان المكان في جزئه المحسوس حين يقع موقع الإدراك و ينضج في وجدان الإنسان ملهم التعبير الخالد و مفتاح صورة فريدة و عميقة، و طالما عبّر الإنسان عن علاقته العضوية بالمكان فقدّسه و عمّره و مارس في إطاره طقوسه، و حاضر القصيدة العربية القديمة مثال حي في مطالعها الطللية و ما يمكن قراءته من دلالات المكان عبر الفن الشعري العربي، بل إنّ هناك نصوصا قصصية نسجت لتفسير اسم مكان ما[1]، ممّا يعني التأثير البالغ للمكان على الإنسان و فنّه التعبيري.

---

[1] - ينظر. د. ر. بلاشير. تاريخ الأدب العربي . ج2. تر: د. ابراهيم الكيلاني . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر.د ط. 1988. ص900، 901.

نورد مثالا من ميدان الدّراسة على محورية المكان و أصل فكرته في بعث الاسم و تأليف القصص من خلال علاقة المبدع الشعبي العضوية بهذا الكيان المساحة التي يتحرك فيها ويعي ضرورتها.

في منطقة (سطيف) كثير من أسماء الأماكن منسوبة إلى (العيون) موارد المياه و تضاف إليها للتحديد أسماء تخصص مجالها الجغرافي، فهناك مثلا (عين ارنات، عين الروى، عين آزال، عين ولمان، عين الكبيرة......) و فيما يحكيه البعض أنّ أصل تسمية (عين أرنات) جاء من الحكاية: في القديم كانت مجموعة من النسوة يردن منبعا للماء (عين) و في أرجلهن و أيديهن حليّ، و هنّ يمشين يصدر عن الحليّ رنين، فنسبوا العين إلى الصوت رنّة (رنات) فكان الاسم (عين الرّنات)، و حوّر ليصبح (عين ارنات) كما هو موّثق إداريا.

المكان منذ القديم كان مساحة فعل الإنسان و ميدان حركته، ألهمه الطمأنينة وبث فيه الخوف، و بين هذا و ذاك شكّل له فكرة الفراغ فسعى إلى التعمير و الملء، و أقام حدودا نفسية لطبيعة الأمكنة رابطا إياها بحادث معين أو بمجهول يلفّه الخوف، و لابّد من استحضار صورة القداسة للمكان في عملية بناء منظومة المفاهيم و قيمة المكان، فكل الشعوب تقدّس مكانا ما، إمّا نهرا أو جبلا أو سهلا ... إلخ و في عقيدتنا الإسلامية وضوح مغنٍ عن الخوض في فلسفة القداسة المكانية.

هذا العنصر الهام في بناء النّص القصصي بشكل عام بوصفه إطارًا يجاوز الوظيفة الطبيعية إلى الدلالات الرمزية في شخصية الشعوب، كان فكرة للقصّة الشعبية و محورا لدورانها و عمودا لبنائها، ذلك البناء الدّي جعل المكان نقطة جوهرية متحكمة في توجّه القص و مركز تنسيق يآلف بين باقي العناصر في صيغة الهيمنة.

ولندلل على ما سبق بالنّص التالي (لقبر الممسي):

كان هناك أخوان أحدهما غني و الآخر فقير يعيشان في قرية، و في يوم عجز الفقير عن سهم أسرته في بقرة (لوزيعة)، فلام الناس الغنّي عن عدم إعانة أخيه، فقال الغني إنّه يعينه باستمرار، لكنّ الفقير كذّبه، و حين أراد الغنّي أن يبرهن على كلامه سأل الخادمة فقالت: " أنا كنت أضع الطعام يا سيّدي عند القبر كما كنت تأمرني".

اغتاض الفقير من احتقار أخيه له حين قرنه بالموتى لفقره فخرج من القرية إلى المجهول، و فجأة عثر على مكان الغيلان فأعمل ذكاءه و عاد محملا بالكنوز.

أراد الغني بدفع من زوجته أن يجلب الكنوز مثل أخيه، لكنّه فشل و كان المكان (كهف الغيلان) مقبرة له، و ذهب أخوه و عاد برأسه، و لحق به الغيلان فكانت القرية نهايتهم.

محورية المكان في هذا النّص هي فكرة القصّ، و الانتقال من القرية إلى الكهف كان انتقالا من حال إلى حال، فالفقير أصبح غنيا حين قبله المكان و احتضنه، و الغني دفع حياته لأن المكان رفضه، و القول بأنّ عناصر أخرى هي رسمت محورية المكان صحيح، لكنّه لا يلغي هيمنة العنصر المكاني بل يعمّقه، إذ لم يتوفر شرط القصد في بناء حركة الشخصية في الانتقال، و مفاجأة المكان بدلالته هي نقطة التحوّل في تغيّير وضع الشخصيات، إذا أخذنا في الاعتبار منطق القصّة الشعبية (الرّحلة).



و كان المكان بالنسبة للغيلان له الدلالة نفسها التي أخذها انتقال الأخ الغني، فبمجرد خروجهم نحو القرية كانت نهايتهم، لأنّ القرية ليست مكانا مناسبا لهم و لطبيعتهم.

4. هناك نوع رابع من القصّة الشعبية هو الذي يناغم بين الزمن و المكان، و يقرأ كلّ عنصر في ضوء الآخر، يمتد فيه الزمن و المكان مجالا يؤطر فعل الشخصية و حركتها، و لا يهيمن عنصر على آخر في إقامة بناء النّص، بل يتكاملان في علاقة نمطية هي صيغة استكشاف المكان في مدّة من الزمن لتعود إلى نقطة بداية الحركة عبر سلسلة حواجز مكانية خطرة تؤسس لوضعية جديدة يحتلها البطل، و هو النموذج الأكثر شيوعا.

ممّا سبق نضع جدولا للأنواع الثلاثة:

النصّ	محور الإنسان	محور الزمن	محور المكان	محور زمكاني
1-ولد الهجالة		x		
2- انصيص عبد	x			
3- القط بوسبع ارواح	x			
4- بقرة ليتامى		x		
5- سقه الجايح				x x
6- العفريت		x		
7- لقبر الممسي			x	
8- الفرطاس	x			
9-حديدوان			x	
10- الصاحب	x			
11- صغرونه				x X
12-جنّاية سبعة		x		
13- اتشينة	x			

بناء القصّة الشعبية:

أ- نمط البناء:

نشأ الفن الإنساني في كنف الفلسفة و حركتها في مساءلة الموجود و الممكن، ضمن ما أدمجته من المدرك الإنساني العقلي و الوجداني، و ضمن ما استشرفته من تصورات خارج الواقع الممكن معا، و الحركة الفلسفية التي كانت إطارا جامعا للعلم و الفن و كل إنتاج الوجود اتسعت مباحثها، و كان إغراقها في المحتمل من وجهة موازية للواقع الإنساني و ممكناته و الحركة العلمية المستندة إلى العقل عبر دروب الزمن الطويلة و المتشعبة سببا مباشرا

و وجيها في انفصال العلوم، و أخذ الفن كذلك شكلا أقل حدّة من الانفصال لأسباب وجهت القوّة العقلية و العاطفية للإنسان نحو النظر بعين الريب إلى المحتمل.

لم ينفصل الفن كليا عن الفلسفة لطبيعته، حيث المرجع الفكري يجاوز الفعل الإدراكي العقلي، لكنّه مع ذلك استطاع أن يضبط صورة واضحة لأشكاله و محمولاتها الفكرية و الجمالية، و جاء تناوله من طرف الدراسات المنهجية ربطا عضويا لعلاقات كينونته، و التي تمتد بين ثلاثة عناصر هي: المادة – الموضوع - التعبير[1].

يشكل عنصر التعبير وجه الاختلاف بين الفنون التي تستعمل اللغة لحمل موضوع معين، و لسنا في مقام البحث عن أوجه هذه الاختلافات، لكنّ التقصّي يسير بنا إلى تحديد شكل نمطي للقصّة الشعبية من حيث تعبيرها و بناؤها للفكرة (الموضوع).

إنّ نمط بناء القصّة الشعبية هو انعكاس للبيئة التي تنتمي إليها –حضاريًا- يعكس تفكيرها و نظرتها إلى الكائن و الذي يجب أن يكون في سلسلة من العلاقات التبادلية بين التاريخ و التاريخ، وبين التاريخ و الأدب، إذ يقف الإنسان محورا لدوران الأحداث يكرّس بعضّها و يغيّر بعضها الآخر و يرفض كذلك، و الذي يعمّق محورية الإنسان في تحديد النمط في القصّة الشعبية هو فلسفة الفعل الروائي الموجود في الضمير الجمعي للأمّة أو الشعب، و تأتي الرواية ضمن هذه الحركة <<عملاً فنيا يحاور رغبة محاصرة، و يقول و هو يحاورها، ما لا تستطيع المعارف الأخرى أن تقول به، ذلك أنّ الرواية تتأمل تعارضات الحياة كلّها و تعطيها شكلا محسوسا>>[2]، و هو واقع الفعل الروائي بكل أنواعه، و لا مجال هنا إلى تخصيص ثنائي مخترق (شعبي/رسمي).

إنّ ما يدّل عليه النمط هو الشكل الثابت في إقامة إطار تماسك العناصر السردية في القصّة، و لا يمكن لشكل سردي تجاوزه، لهذا فالثبات مبدأ فاعل في الفكر، راسخ في المرجعية الروحية (الأيديولوجية) التي يصدر عنها شكل فنّي، و يولد عنها نصّ يحمل المبدأ في صيغة تعبيرية لها صفة التفرد الفنّي.

---

[1] - د. راوية عبد المنعم عبّاس. الحسّ الجمالي و تاريخ الفنّ. دار النهضة العربية للطباعة و النشر. بيروت. ط1. 1998. ينظر ص330 و ما بعدها.

[2] - د. فيصل دراج. نظرية الرواية و الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط2. 2002. ص22.

نمط بناء القصّة الشعبية هو نمط تقابلي، الإنسان فيه هو محور ذلك التقابل الذي ينعدم لو انعدمت منظومة الثوابت الروحية المجسّدة في النظام الأخلاقي، ذلك التقابل يعني القول بنمطية الثنائية الضدّية في بناء القصّة الشعبية و يكون المحور هو الجماعة التي لا تقبل وصاية الفرد في تعاملها مع الفن التعبيري، بل تنتخبه من عمق قناعتها الحضارية، و في السياق <<تتحرك معظم الحكايات بين شكلين من الأشياء، هناك الأشياء القبيحة، و الأشياء الجميلة، و تربط القبح بالعالم الأساس قبل التغيّير، في حين تربط الجمال بالواقع بعد التغيّير>>[1].

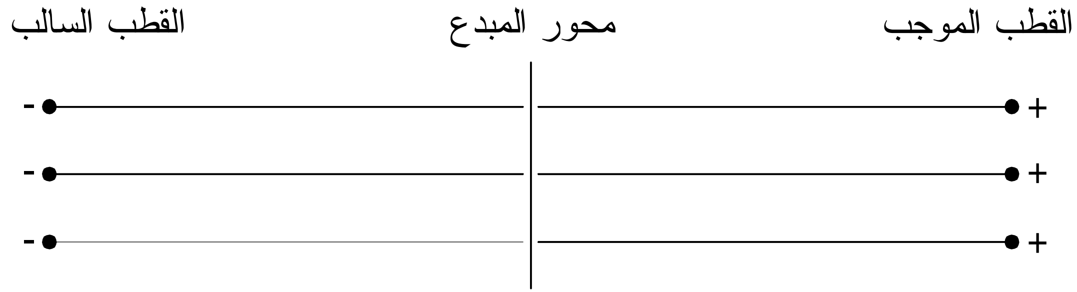
القصّة الشعبية في بنائها النمطي القائم على الثنائية هي تفريغ للمحمول العقائدي العاطفي في وعاء العقل، لذلك فالبناء معطى عقليًا و استجابة للعملية الإدراكية، و المضمون هو حافز البناء و مرجعه، و بين المادة العاطفية الروحية و حدود التشكّل الفنّي يتضح نمط الثنائيات الضدية تعبيرا عن مفاعلات الإنسان و واقعه في القصّة، و هو نمط ثابت موجود في كلّ النصوص لعمقه التاريخي الحضاري –إسلاميًا خاصة- و هو بعد ذلك مجال مفتوح لتفريعات أخرى و تفاصيل تعمّق الثنائية و تثري محوريتها، في استقصاء حركي يفضي إلى نتيجة الصراع بين قطبين رئيسين يحطم أحدهما الآخر و لكنّه لا يلغيه و لا يعدمه مطلقًا.

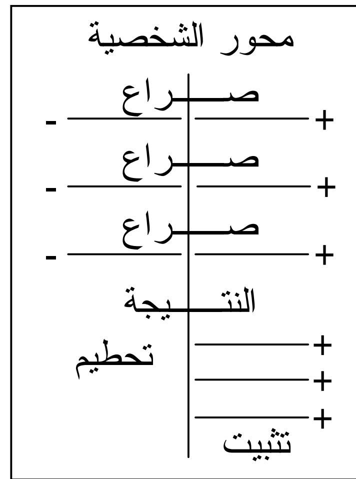
هذا الشكل الثنائي الضدّي في انتظام عناصر البناء في القصّة الشعبية هو إسقاط من خارج النّص لواقع المؤلف (الجماعة)، فالحياة الواقعية تتحرك بين أضداد تتصارع حتى في دخيلة الفرد الواحد، و النّص في بنائه الداخلي صورة فنيّة مادتها اللغة، موضوعها الصراع بين الأضداد، و الحقيقة أن الواقع الداخلي لكلّ النصوص فضاء مغلق في بنيته مفتوح على علاقات استبدالية شرط أن تتعارض الأفكار المعبّر عنها في شكل إسناد إلى عناصر البنية الداخلية للنّص. و نستنتج أن المبدع يعيش في شخصية داخل النّص يحركها كما يتحرك في الواقع الحقيقي واعيا بأنّه (المبدع/الشخصية) يعبّر عن واقع معيشي حقيقي في صورة واقع نصّي (فنّي)، و يزّود تلك الشخصية بالقدرة على أن تقف موقف التناضر بين الثنائيات، ثم يحرّكها في شكل صراع ليثبت قطبًا و يلغي قطبا آخر من تلك البنية الثنائية.

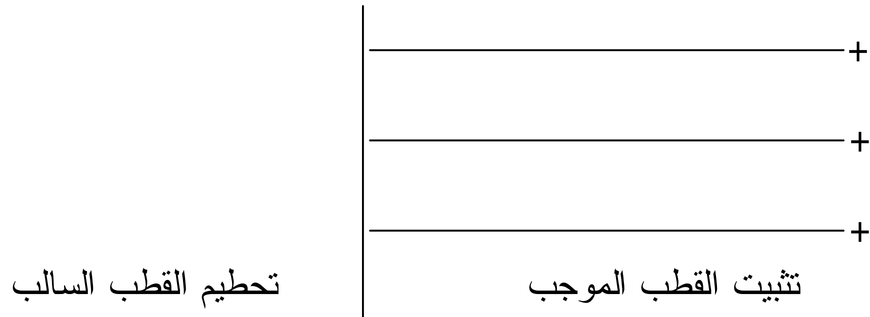
و القصّة بهذا الشكل النمطي من البناء القديم جدا الدّي كرسته العقيدة الإسلامية <<تتحرك فيها الشخصية و الحدث، و يتجلى فيها الصراع الأبدي الخالد، بين الخير و الشرّ، و بين

[1] - ياسين النصير. المساحة المتخفية. ص16.

المؤمنين و الكافرين، و بين الرذيلة و الفضيلة، و بين الإنسان و الشيطان، الشيطان بشتى







صوره و مغرياته، و الإنسان بقوته و ضعفه، باستقامته و عوجه>>[2].

و لاختبار النموذج السابق من النمط الثنائي الضدّي نطبّقه على النص التالي:

[2] - د. نجيب الكيلاني. أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع. الجزائر. ط1. 1406هـ/1991. ص51.

السابعة صغرونه

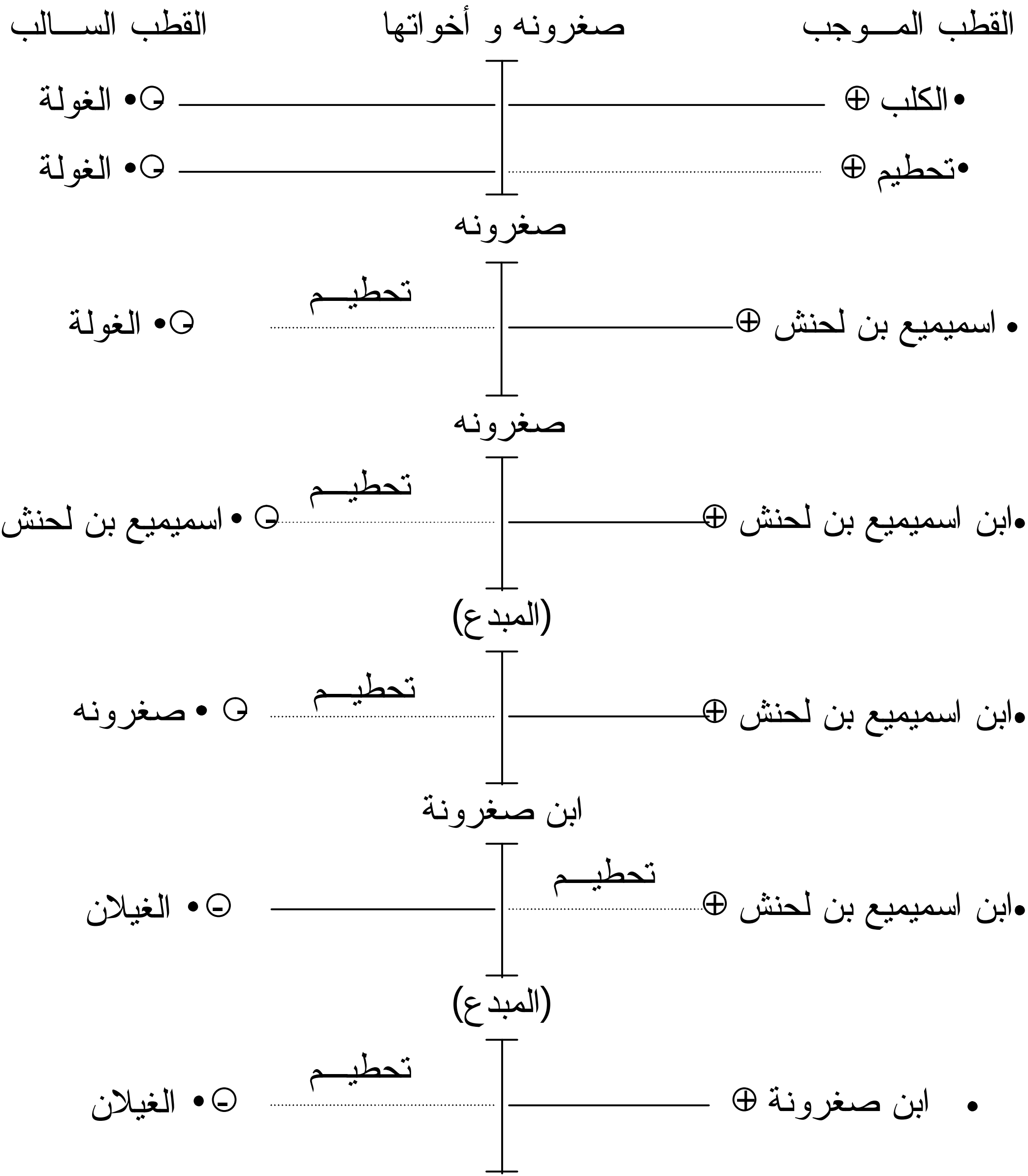
كان في قديم الزمان رجل له سبعة بنات، و كانت الصغرى أذكاهن و أفطنهنّ و كان له كلب وفي، و حين أراد الحجّ أوصى الكلب الأمين على بناته.

ذهب الرجل إلى الحج فوجدت (الغولة) الفرصة سانخة لافتراس البنات لكنّ الكلب حال دون غايتها، فاحتالت على البنات و خدعتهم في زيّ امرأة و قالت أنا خالتكن، لكنّ صغرونه و (الكلب) لم تنطل عليهما الحيلة، و كان لابّد للغولة أن تتخلص من الكلب، فطلبت من البنات قتله و لم تستطع (صغرونه) إنقاذه، و لمّا خلا الجوّ للغولة قررت (صغرونة) الهرب و اتفقت مع أخواتها لكنهنّ لسذاجتهن لم يهربنّ معها فأكلتهن و لاحقت (صغرونه)، التي وجدت حماية لها من طرف الثعبان (اسميميع بن لحنش) الذي حوّل الغولة بقوّة سحرية إلى حجر.

عاشت صغرونه مع (اسميميع بن لحنش) زوجة له، و كان له أولاد من قبل، و أنجبت له ولدا، و دفعها موقف زوجة الأب –المعروف- إلى الرغبة في التخلص من أولاد (اسميميع بن لحنش) و أقنعت زوجها بذلك، و عزم على التنفيذ لكنّه فشل بسبب ذكاء ابنه الأكبر و فطنته فمات هو بدل أن يقتلهم، و ماتت (صغرونه) بالسّم الذي أرادت أن تقتل به ربيبها.

افترق الأخوان (ابن اسميميع، و ابن صغرونه)، بقي ابن صغرونه و رحل أخوه تاركا علامة دالة على حياته (الشجرة)، فحين قتله الغيلان ماتت الشجرة، فرحل أخوه وقتل الغيلان انتقاما لأخيه.

سنضع النموذج التقابلي الضدّي في محور الفاعل (الشخصية) و نلاحظ:



و الملاحظ هو الصراع المستمر بين القطبين الموجب و السالب و في كلّ مرّة يختلف المحور التقابلي و تختلف معه القوتان (الثنائيتان المتضادتان) و يكون في كلّ مرّة فعل التحطيم الذي يبني مرحلة أخرى من الصّراع، لكنّ النهاية نمطية حيث الانتصار فيها –بشكل دائم- للقطب الموجب. و الملاحظ كذلك هو المحورية التي لعبها المبدع في تشكيل الانتقال المتناقض بين مرحلتين يحوّل فيها قوى من الموجبة إلى السلبية، و هو وفاء للتوالد الثنائي الغير مقنع –موضوعيًا-.

ب- عناصر البناء:

1. الزمن:

إن محاولة القبض على الزمن التاريخي المرجعي للقصص يتراوح بين ثلاثة نتائج، الأولى التأصيل التاريخي للمصدر الزمني المضبوط و هذا ممكن في القصص التي تتخذ التاريخ مادة لها كالمغازي مثلا و سرد وقائع من كتب التاريخ بتصرف فنّي، و الثانية المقاربة التأصيلية التي تبقي ممكنة دون الجزم بصدق الاستنتاج لما جاء من تشوّهات في النّص القصصي، أما الثالثة فلا مجال إلى تأصيل زمنها التاريخي المرجعي لأسباب منطقية هي في الأساس مبعث إبداع القصّ، تلك الأسباب موجزة في العناصر الخرافية السحرية و اللامكان الذي يطبع القصّة الشعبية التّي تستخدم <<صيغة التنكير و تعمد جهل الزمان و المكان، و عدم ربط أحداث القصّة بمجتمع معروف يمكن القارئ من معرفة واقعية القصّة أو عدم واقعيتها>>[1]، و لأنّ القصّة الشعبية تستند إلى مصادر موغلة في الزمن و أنماط من القصّ تعود إلى بدايات ممارسة هذا الفن فقد ورثت نمطها الزمني كذلك، ذلك الزمن الهلامي المنقطع عن مرجعه و <<لئن أعوز الحكايات الشعبية العجيبة المرجع الزمني المباشر و الصريح فما ذلك إلاّ لتدور أحداثها في عالم متحرر من كلّ القيود العرضية الظرفية و هو عالم الممكن المطلق، كما أنّ الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة الموّلدة للحكيات الشعبية تحول دون أي إرساء زمني>>[2]، و يعد تعامل القصّة مع عنصر الزمن بهذا المنطق سر من أسرار استمرارها، إذ تحرر الزمن من الظرفية و الخصوصية فتجعله قادرا على التشكلّ بما يلائم الجماعة التي تطوّعه من واقع ظرفها و حاجتها.

اللامرجعية التي يقوم عليها الزمن في القصّة الشعبية تعطي المساحة الكافية لاسقاط زمن القصّة بمدلوله الفكري على زمن القاص و جمهوره، فكل القصص الشعبية تحمل إشارات لغوية تحيل على زمن مضى من حيث الحركة الفعلية، لكنّه مستمر من حيث دلالته، فالراوي يبدأ قصتّه بـــ:"كان بكري ... كان في وحد الزمان...". و الزمن لا يتعارض مع

---

(1) - التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص105.
(2) - سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصّة. ص58.

رؤيته لأنّه يمضي فعلا، غير أنّ الراوي و الجمهور يرون ذلك الزمن دالا على حاضرهم يحمل الحدث و الشخصية في أشكال متجدّدة.

إنّ البحث عن الزمن التاريخي لنص القصّة الشعبية باعتباره إطار وقعت فيه الأحداث لا يفضي إلى نتيجة –كما سبق القول-، و هو الأمر الدّي يجعلنا نقارب نصّ القصّة الشعبية بنائيا بالنظر إلى الزمن كعنصر بناء في داخل النّص و نعرف شكل بنائه و علاقته بالسرد.

تنتمي القصّة الشعبية إلى السرد الموضوعي (Objectif) الذي يكون فيه الراوي خارجيا مطلعا عالمًا بكل تفاصيل عالم القصّة، و في هذا النوع من السرد الذي يخالف السرد الذاتي –كما وضّح توماشفسكي- <<يتبع الراوي، عادة، مصير شخصية معيّنة، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو ما عرفته هذه الشخصية، فيما بعد ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى، و من جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية، هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد>>[1]، و هو النمط الذي جعل القصّة الشعبية ذات ترتيب زمني تأريخي متتابع لا يمكن فصل مبناه الحكائي عن متنه الحكائي لأنّهما واحد من حيث الترتيب.

من خلال علاقة الراوي بالسرد تتحدد حركات زمنية لخصّها البنائيون في أربعة رئيسية[2]:

- الإستراحة (التوقف) – القفز (القطع) – الإيجاز – المشهد.

كلّ هذه الحركات موجودة في القصّة الشعبية، و سنقتصر على بيان حركتين لقوّة حضورهما في القص الشعبي:

1) **القفز (القطع)** : و هو تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة بشيء إليها، تلك المراحل قد تكون سنوات طويلة أو فترات قصيرة.

مثال ذلك في نص (ولد الهجّالة) حيث قفز الراوي على سنوات طويلة (من موت الصيّاد ... إلى أن أصبح ابنه شابا) فقطع زمنا طويلا بين مرحلتين دون ذكر شيء عن المرحلة الفاصلة بينهما.

---

(1) - د. مراد عبد الرحمان مبروك. آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة . دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية. ط1. 2002. ص29.

(2) - د. يمنى العيد . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة. ط2. 1999. ص83.

كذلك في نص (جنّاية سبعة) قفز الراوي بنا من مرحلة (زواج عيشة من السلطان ... إلى طلب ابنها الذهاب إلى أخواله) و لم يرد شيء لا تعميما و لا تفصيلا عن فترة زواج عيشة و السلطان.

إنّ تفسير الحضور القوي لهذه الحركة في بناء زمن القصّة الشعبية هو هيمنة الحدث على الراوي، و نمطية بناء النّص حيث التركيز على النتيجة التي يتطلع إليها بدل بناء خلفية من الأحداث يرى أنّها غير مهمة إزاء الحدث الرئيس، و هو دليل على هيمنة الفكرة على البناء، و اعتناء المبدع الشعبي بالمضمون على حساب شكل النّص و نسيج عناصره.

2) **المشهد**: و فيه يتساوى زمن القص مع زمن الوقائع، و هو الحوار الذي يدور بين طرفين فأكثر حول موضوع معين، و هو خاضع للسرعة و البطء إذا ما قيس بالزمن الواقعي. و ترد هذه الحركة عادة في الشكل :

قال:.......................

قالو: ....

قالهم: ....

قالولو: ....

و هذا الحوار يوهم بقيام المعالجة و التحليل، و يدّل من جهة أخرى على أداة الإقناع و المحاجّة، و كثيرًا ما كان الموضوع المتحاور حوله في القصّ الشعبي محور القصّة في إظهار للبراعة الكلامية و الذكاء.

2. المكان:

يقول ميشيل بوتور: <<إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ للكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي،و يقع هذا العالم في مناطق مغايّرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ>>(1)

إنّ أهم ما يستخلص من هذا القول هو علاقة المغايرة بين عالم القص، و عالم المتلقي، غير أن قيام المغايرة يؤكد وجود نقطة اتفاق تقوم عليها تلك المغايرة، و هو ما عبرنا عنه في القصّة

(1) - د. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ط. 1984. ص74.

الشعبية بالعالم المرجع، و أشرنا في سياق التفصيل إلى أنّ الصورة الذهنية المتخيّلة لا تطابق الموجود حتى حين يكون محدّدا، و هي الطريقة التي تبني عنصر المكان في القص.

إنّ المكان في القصّة الشعبية عنصر بناء أساسي، و ذو طبيعة خاصّة تبعًا لخصوصية النّص الشعبي (القصّة)، و الاعتقاد بعقم الدراسة الإحصائية لهذا العنصر يدفع بنا إلى التعامل معه بنظرة أخرى، لذلك سننظر إلى المكان في دلالته لا في أبعاده الطبيعية.

و المكان عند الأركولوجيين و علماء الأنثروبولوجيا من أهم المواضيع التي أفردوا لها المناهج و الوسائل لدراستها، وهي كذلك مواضيع اهتم بها مؤرخو الأدب و نقادّه فيما تعنيهم ، و كمثال على ذلك تأصيل النصوص و تحديد بيئتها من خلال المكان و ما يرد من تفاصيله في الأثر الأدبي، و في هذا مثال حيّ حين نجد الباحث الإنجليزي **(تشيلد)** يرّد نصًا من نصوص ألف ليلة و ليلة إلى الأصل الشرقي لأنّ فيه بئرًا مفتوحة و هي من مكونات البيئة المكانية[1]، كذلك ما نعثر عليه من حين إلى آخر من رسائل أكاديمية تدرس المكان و مكوناته من خلال وثائق الإبداع الأدبي.

إنّ النظر إلى المكان باعتباره واقعا نصّيا و مكونا أساسا من عناصر بنية نّص القصّة الشعبية لا يكون إلاّ في ضوء العلاقة التي تربطه بالشخصية الحكائية، و لهذه العلاقة بالغ التأثير،فمن خلالها يكتسب المكان دلالاته و تتحدد قيمة الحدث،و هي علاقة نمطية تقابلية تموضع الإنسان و تحدد موقعه لأنّ <<الإنسان يعيش في مجموعة من القواقع (Shells / Coquillesz) يتميز كلّ منها بصفات خاصّة بالنسبة إلى علاقته بها>>[2]، و على إثر هذه العلاقة بين المكان و الشخصية تتحدد قوّة الفعل و اتجاهه، و هو واقع الفلسفة الإنسانية في تصور المكان بين الموجب و السالب، ذلك الواقع هو موّلد الحركة بين القطبين، و دافع الفعل لأجل تثبيت قيمة و تحطيم أخرى، و بناء على هذا يكون المكان مجاوزا للوظيفة التأطيرية كفضاء للفعل و الحركة و نسج الأحداث، بل و يصبح فاعلا مهما في التشكيل تنعدم دلالة الحركة إذا ما كان إطارًا طبيعيًا فحسب.

---

(1) - ينظر: أ.ل. رانيلا. الماضي المشترك بين العرب و الغرب. ص369.

(2) - د. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص74.

إنّ الثابت في عنصر المكان كمكون من أسس بناء النّص في القص الشعبي هو علاقته العضوية بالشخصية و تدخله في حركتها من حيث القوّة و الاتجاه، تلك الشخصية ترتحل في جسد المكان الحي مستكشفة و باحثة عن نقطة تتشبع عندها بقيم الوجود في الجسد المكاني الحي، تلك الرحلة <<من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث، أمّا الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإنّ هذه الحالة تعبّر عن العجز و عدم القدرة على الفعل أو التعامل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين، بل يضيق الكلام الحابس، فيصل إلى مجرد غرفة فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها>>[1]، تبعًا لكلّ هذا فالمكان في القصّة الشعبية نوعان:

1- المكان المغلق و المكان المفتوح:

هيمنة النمط الثنائي التقابلي في بناء نص القصّة الشعبية وضع المكان المغلق مقابلا للمفتوح في محور الشخصية، و لكل منهما دلالته، و ليس الانغلاق المكاني إلاّ صورة للعجز و الحبس أو الخوف، و تكسير هذا الانغلاق هو تكسير للكائن من وضع الشخصية في تحركها إلى التغيّير، و تبني القصّة الشعبية انغلاق المكان و انفتاحه تبعًا لتلك الحركة، و تضع حدا حاجزا بين الفضاءين المكانيين لا يمكن تجاوزه لما فيه من القوّة، غير أنّ اختراق الحدّ الفاصل يحصل من شخصية مزوّدة بالقدرة على فعل المغامرة في اختبار صعب و شاق.

إذن فالمكان يقوم على <<صفة موقعية (طبولوجية) مهمة هي الحدّ، فالحد هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النّص إلى فضاءين غير متقاطعين، وفق مبدإ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق>>[2]، و بهذا فانقسام المكان إلى مغلق و مفتوح هو واقع البنية النصيّة للقصة الشعبية في إطار تعامل الشخصية مع الفضاء و إثبات قدرتها على الفعل.

تنطلق القصّة الشعبية في رسم صورة للمكان بوصفه موطن الشخصيات، ثم تدفع بهذه الشخصيات نحو مغامرة المكان المفتوح المعاكس للأوّل في أنّه مجهول و خطر، و فعل مغادرة المكان الأصل يقوم على حافز البحث عن الاستقرار و تحقيق جدارة البقاء، لأنّ القصّة الشعبية

---

[1] - المرجع السابق. ص77.

[2] - الفيصل، مجلة ثقافية شهرية (بناء المكان). العدد286، ربيع الآخر 1421هـ/أغسطس 2000. المملكة العربية السعودية، الرياض . ص60. نقلا عن: بحراوي سيد. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار لبيضاء. 1990.

في اختبارها تؤكد على فكرة <<أن يواجه البطل امتحانا قاسيا يكشف عن معدنه قبل أن تفرش له الأرض بالزهور و الرياحين>>[1]، و لأنّ المكان، بالنظر إلى فترات نشوء القصص الشعبي، كان أهم امتحان يؤكد أحقية البطل بالبطولة، و فضاء القصّ يدلنا على قيمة المكان في الثقافة الشعبية، عندما يرسم هالته و صوره المخيفة.

القصّة الشعبية لا تولي اهتماما لتصوير المكان و لا تذكر تفاصيله مكتفية بدلالته (الخير/الشرّ) في ثنائية التقابل، و تكشف عن تمسّك بالمكان الأصل و الموطن الأوّل حين تعيد كلّ المغامرين ناجحين إلى موطنهم الأصل، و تجعل المكان المجهول مقبرة لمن لا يستحق العيش في الجماعة.

المغلق من الأمكنة قد يحمل دلالة الخطر، و قد يحمل دلالة الأمان و نحن لا نحكم على المكان بالخير و لا بالشر، بل الشخصية هي التي تحدد ذلك، ومن خلال التطبيق يتضح لنا ذلك :

- نص لقبر الممسي:

1- شكلّت القرية في هذا النّص مكانا مغلقا بالنسبة لكلّ الشخصيات الموجودة فيها، لكنها :

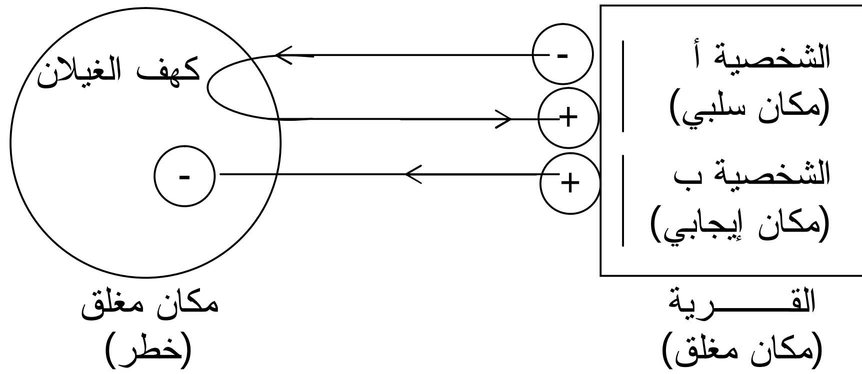
- مكان مغلق آمن بالنسبة إلى الأخ الغني.
- مكان مغلق خطر بالنسبة إلى الأخ الفقير.

أ- بناءا على هذه الوضعية غامرت الشخصية التي أحسّت خطر المكان الذي يهدّدها بالفقر و الذّل نحو المفتوح، و اصطدمت بمحطة مكانية أخرى هي كهف الغيلان فاخترقته و نجحت لتعود إلى موطنها بوضعية جديدة أصبح الإغلاق أمانا لها.

ب- و غامرت الشخصية الثانية (الغني) نحو المفتوح فلم تستطيع النجاح و لم تعد.

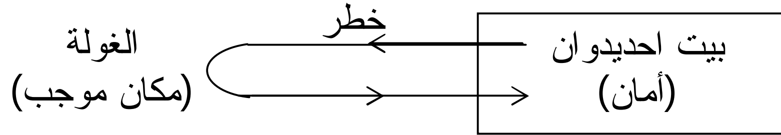
---

[1] - د. عزالدين اسماعيل. القصص الشعبي في السودان . دراسة في فنيّة الحكاية و وظيفتها . الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة. د ط، 1976. ص89.



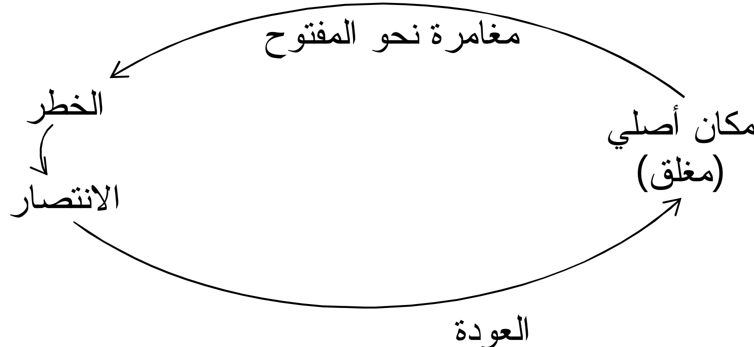
- - نص احديدوان:

- البيت بالنسبة إلى احديدوان مكان مغلق موجب (خير)، و هو بالنسبة إلى الغولة مكان سالب لأنّه حاجز في وجه رغبتها يحول بينها و بين فريستها (احديدوان).
- خارج البيت مكان مفتوح سالب بالنسبة إلى احديدوان لأنه خطر عليه، أما بالنسبة إلى الغولة فهو موجب لأنه الفضاء الذي يحقق لها رغبتها في افتراس احديدوان.



و كانت النتيجة أنّ احديدوان وقع في خطر الغولة و استعمل ذكاءه ليعود إلى مكان الأمان (لبيت)، ونجح في الانتصار على الخطر، و أصبح المكان المفتوح موجبًا تماما.

نستنتج أنّ المكان المغلق موجب بالنسبة للشخصيات، و حين تفقد الشخصية عوامل الاستقرار فيه تغامر نحو الفعل في المكان المفتوح على الخطر، و تنتصر و تعود لتتعم بالاستقرار مرّة ثانية.



هناك نموذج آخر من البنية المكانية في قليل من النصوص يؤخذ شكلا أفقيا، فلا يعود البطل إلى المكان الأصل، لكنّ دلالة الأصل (الاستقرار) تعود في مكان جديد. و هو ما نجده في نص "بقرة ليتامى".

مكان أصلي (مغلق) ——— حركـــة ———> مكان جديد (استقرار)

و في هذا النوع من النصوص تنعدم مبرّرات العودة.

3. الشخصيات:

القصّة الشعبية شكل حكائي بسيط، لكنّه قاعدي و تأسيسي، وهو قابل للتطبيق الإجرائي الدّي ولدّه السرد الحديث المعقد، لكن علينا أن نتذكر أن المنهج البنائي انطلق من هذا البسيط المستقر الشكل حين نعرف أن باحثا و منظّرا **كغريماس** استفاد في وضع مخططه التجريدي لعلم السرد، و الذي سمّاه النموذج العاملي، من الدراسات الميثولوجية السابقة فركزّ على الجانب الوظيفي فيها مؤسسا عليه النظرة التجريدية.

نمطية القصّة الشعبية في تشكيلها لعناصر السرد و النسق الثابت المشترك بين النصوص يدفع إلى تحصيل النتيجة في دراسة الشخصيات من حيث هي عوامل (Actants) كما تقرّر في النموذج التجريدي لعلم السرد، و سيكون تعاملنا بسيطا بساطة النّص ذاته، لأنّ التعقيد اللاحق كان مع ما جاء به الإبداع الحكائي من أشكال معقدّة هي ذاتها[1] .

يقوم النموذج العاملي على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات:

أ- علاقة الرغبة:

و تجمع بين من يرغب (الذات)، و ما هو مرغوب فيه (الموضوع)، ذات الحالة تكون في حالة انفصال عن الموضوع (∨) فتحاول الاتصّال، أو تكون في حالة اتصّال (∧) فتحاول الانفصال، و في فعل الاتصال أو الانفصال تنشأ ذات الإنجاز التي عادة تكون نفسها ذات الحالة.

(1) - ينظر: د. حميد لحمداني . بنية النّص السردي. ص31. و ما بعدها.
- ينظر كذلك : ابراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية . دار الآفاق، الجزائر . ط1، 1999. ص45. و ما بعدها.

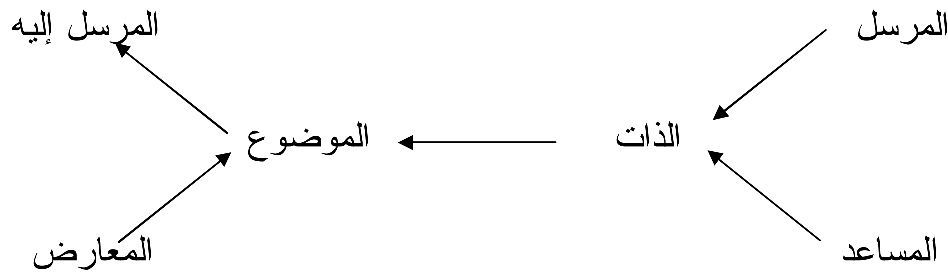
ب - علاقة التواصل:

و تتمثل في الدافع أو المحرّك الذي يقف وراء ذات الحالة و يسمّى (المرسل) و يسعى إلى الاتّصال بالمرسل إليه (المستفيد).

ج – علاقة الصراع:

و هي حاصل العلاقتين السابقتين، و فيها المساعد (Adjuvant) الذي يقف إلى جانب الذات، و المعارض (L'opposant) الذي يعرقل جهود الذات و المساعد من أجل الحصول على موضوع.

و نحصل على النموذج العاملي كما رسمه (غريماس) نفسه:



نطبّق هذا النموذج على نص من النصوص.

- اتشينه -

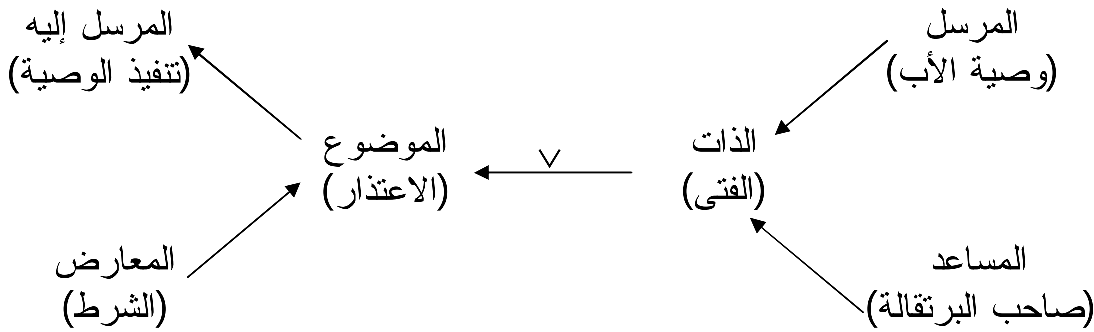
أوصى شيخ قبل موته ولده بأن لا يؤخذ حقّ الناس، و بقيت الوصية محفوظة في ذاكرة الولد.

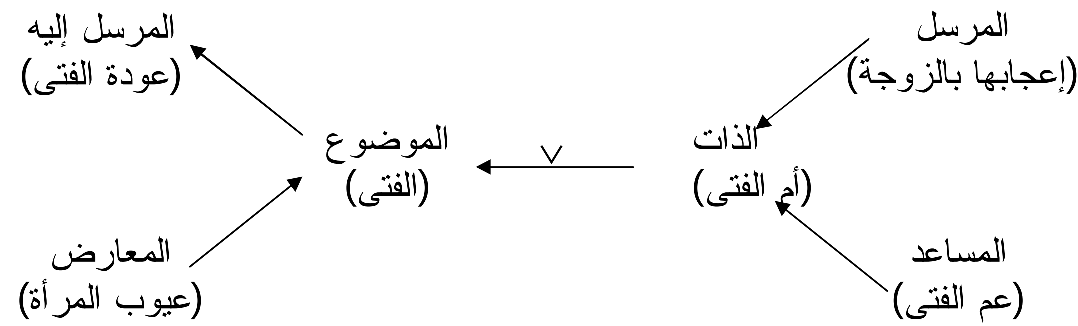
في يوم كان يتجوّل فوجد في النهر حبّة برتقال فأخذها و أكل منها شيئا، و قبل أن يتمّها تذكر وصية أبيه، فقرر أن يبحث عن صاحبها و يعتذر منه.

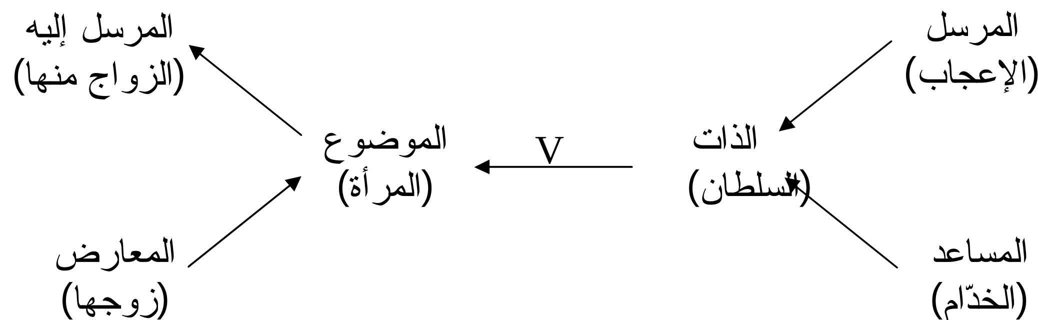
وجد صاحبها في بستانه فقبل منه الاعتذار بشرط أن يقبل شرطه المتمثل في زواجه من ابنته، وقبل الفتى على مضض لأنّ الشيخ أخبره بأن الفتاة فيها عيوب كثيرة، و ما إن أوصلها إلى البيت حتّى هرب خوفا من عقاب أمّه على ما قام به من زواج غير مقبول بالنظر إلى عيوب الزوجة، لكنّ أمّه فرحت بجمال المرأة التي لم تكن عيوبها إلاّ كناية كلام لم يفهمه الولد، فطلبت من عمّه إرجاعه إلى البيت فرجع و سرّ بزوجته.

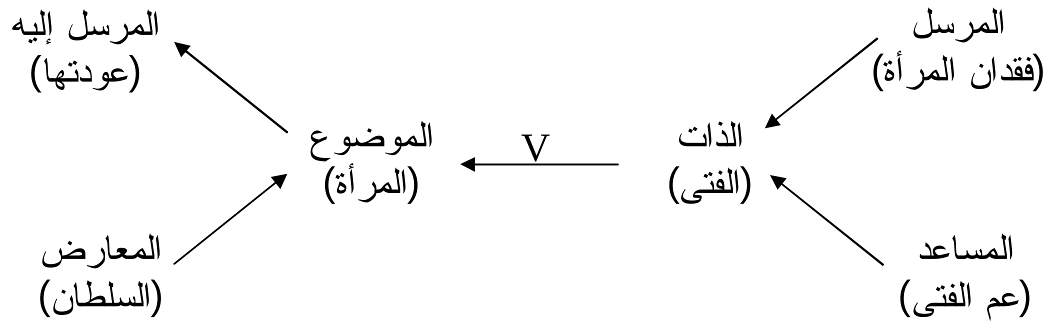
أعجب السلطان بزوجة الفتى و احتال عليه و أخذها لنفسه، و حزن الفتى على فراقـــها، فغامر عمّه و احتال على السلطان و وصل إليها و هرّبها من قصر السلطان، لكنّه فقدها في المدينة حين احتال عليه الجزّار و اشترى الجمل الذي كانت تركبه المرأة و كان يقصد في شرائه الجمل بما حمل.

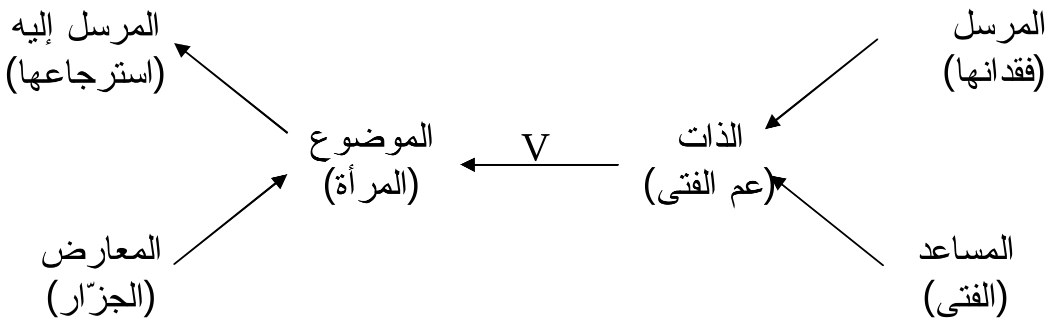
عاد العم يائسا، لكنّ الفتى ذهب إلى المدينة مع عمّه و احتال على الجزّار و اشترى رأســه و كان الجزار يعتقد أنّه يقصد رأس (العجل)، و أقام الفتى الحجّة على الجزّار و أوهمه بأنّه سيفصل رأسه عن جسده لأنّه اشتراه، فافتدى رأسه بأن ردّ إليه زوجته.



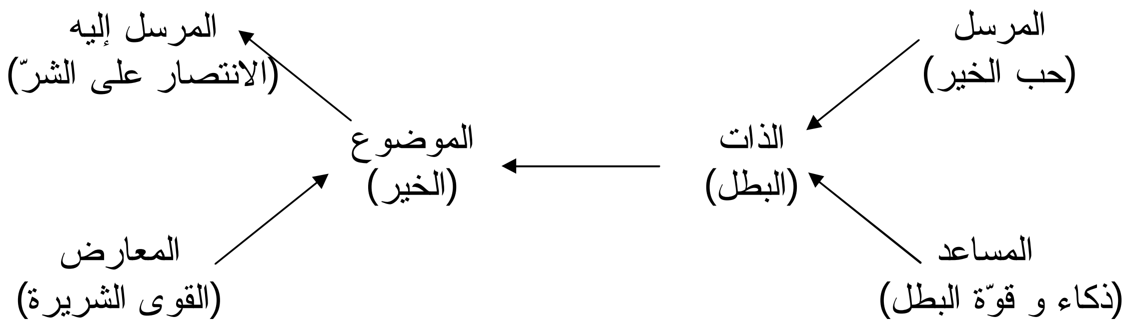








و لأنّ القصّة الشعبية جماعية في إبداعها و تلقيها، و لأنّها نص بسيط في شكله، فإنّ شخصياتها نمطية و منه يمكن أن نضع نموذجا يستوعب كل النصوص على اختلاف تفاصيلها.



و يمكن استنتاج قائمة تجريدية من العوامل صالحة لكلّ النصوص:

1- المرسل: حب الخير.

2- الذات: البطل.

3- الموضوع: تحقيق الخير للبطل و لجماعته (الأهل، العشيرة، الإنسان ...).

4- المساعد: قوّة البطل، الأصدقاء (إنسان، حيوان، قوى سحرية).

5- المعارضون: القوى الشريرة (الغيلان، ستوت، بعض الحيوانات (الأفعى)....).

6- المرسل إليه: تحقيق الخير بالانتصار على قوى الشرّ و الوصول إلى الهدف.

4. الحدث:

إنّ الحدث في أبسط تعريفاته هو ما تتجزه الشخصية تبعا لحركتها في سياق النّص و علاقات عناصر بنائه، و هنا لابد من الإشارة إلى أمر مهم يحكم فن الرواية، في شكلها و تشكلّها و طريق عرضها، إنّه القسريات النوعية التي تفرض نظاما معيّنا ينصهر في إطاره كلّ عنصر بما ينسجم و اتجاه الرواية و وعيّها[1]، و هو النظام الذي ينظر فيه إلى الحدث في علاقته مع الراوي (القاص)، و عنصري الزمن و المكان، و المرجعية المتحكمة في بلورة النوع الروائي.

في القصّة الشعبية يهمن السرد الموضوعي، و ينظر الراوي إلى عالم القصّة من الخارج و يكون للمقام سلطته في تشكيل الحدث و رسم حدود فعل الشخصية و حركتها، و بهذا فنص القصّة الشعبية من حيث بناء الحدث نص تأريخي، يؤخذ فيه الحدث أبرز الأدوار فهو المعلم الأقوى في إبداعها، و العمود الفقري لبنائها، و نجد القصّة الشعبية في بنائها الحدث تعتني بتأسيسه المنطقي و السببي و يكون ذلك عن طريق <<تقديم الحدث الرئيسي أو هيكل الرواية عن طريق سرد الوقائع بحسب تتابعها الزمني، و يمكن أن نعيد ربط الأحداث وفق تتابع تأريخي>>[2]، فالقصّة الشعبية بهذا سرد أحداث في المقام الأوّل، ممّا يعني سيطرة البيئة الخارجية على داخلية النّص، و البيئة الخارجية التي وجدت فيها القصّة، و التي تحاكى

[1] - ينظر : محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية. دار الجيل، بيروت. دار الهدى ، القاهرة. ط2، 1414هـ/1993م. ص05.

[2] - د. خالدة سعيد. حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العودة، بيروت. ط2، 1982. ص242.

فيها بيئة تاريخية منطقية و سببية بعيدة عن المنظور الفلسفي الدّي يحكم عملية السرد الرسمي النخبوي، فإيقاع الحياة هو نفسه إيقاع نص القصّة الشعبية، و الحياة لا تلتفت إلاّ لما هو بارز من الأحداث و غير طبيعي و غير مكرور، و هي قفزات الإيقاع التجديدية لصورة و هيئة الكائن من الفعل، فالعادي من الحدث و الطبيعـــي منه هو الخلفيـــة التي يبرز فيها اللاعـــادي و اللاطبيعي، و واقع بناء القصّة الشعبية هو هذا، إنها ترسم خلفيـــة طبيعيـــة من الأحـــداث و فاعليها ثم تكسر الرتيب و تحدث المفارقة بالحدث البارز الذي يشدّ انتباه الجمهور الذي يشارك بإلحاح في ترسيخ هذا النمط من البناء، فالنّاس لا يريدون سماع سرد واقعي من أحداثهم، بل يتطلعون إلى اهتزازات الإيقاع الحدثي، لأنّ الناس (الجمهور) يختارون ... الوقائع الهامّة، و الأحداث الخطيرة، و التجارب المثيرة، يختارون منها ما هو غير عادي، و غير مكرور، و بذلك نصل إلى ما هو عجيب و غريب و نادر، ممّا يلبي رغبة مبدع القصّة الشعبية و جمهورها.

الحدث في القصّة الشعبية تبعا لما سبق هو إنجاز عجيب و مفارق للطبيعي على خلفية طبيعية من الأحداث، و المنجز و لا شك شخصية غير طبيعية لها القدرة البطولية على الفعل و الحركة، و مزوّدة في ذلك بآليات نمطية تقوم على –السبب و الاستجابة- لتحقيق النتيجة، و في تتابع آلي نمطي تنشأ الأحداث الجزئية التي تسير إلى اكتمال الحدث الكلّي، و هو <<التتابع الذي يكون فيه كلّ حدث جزئي حافزا للتتابع اللاحق، و من ثم يكون كلّ حدث في نسيج الرواية حافزا للحدث الذي يليه و هكذا حتّى يتشكل الحدث الكلّي للنّــص الروائي>>[1]، و يمكننا هذا النسق البنائي من إدخال الحدث الخارجي في سلسلة العلاقات الداخلية، و هو ما نستطيع تسميته بالحدث الفكرة، أو الحدث الموضوع، ذلك الحدث هو حافز وجود الأحداث النّصية الداخلية، فلكل قصّة موضوع نمطي مؤخوذ من القائمة الاجتماعية التي يعرفها الجميع (راوي/جمهور)، ثم يؤسس لها معادلا فنيّا هو النّص القصصي، و إن كان هذا هو واقع القصّ بصفة عامة (شعبي/رسمي) إلاّ أنّه أكثر وضوحا باعتبار جماعيـــة القصـــّة الشعبـــية، و يعدّل الحدث في سياق العلاقات الزمانية و المكانية داخليا بما ينسجم مع مقام الحكي و يشبع رغبة المتلقي، و يتسم هذا التعديل باليسر لصفة جوهرية تتصفها بها القصّة الشعبية

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك. آليات المنهج الشكلي. ص146.

تكمن في أنّها محاكاة لغير اللفظي، فهي تخبر بالعمل و تركز عليه، و الإنجاز هو تغييّر مادي لا فكري و لا فلسفي، و هذا النقل لما هو غير لفظي إلى اللفظي لا يتعدل في بنائه و لا في صيغته، <<بل كلّ ما يطرأ عليه إنّما هي تنويعات تاريخية، تنتج بنجاح متفاوت، و بحسب مواضعات العصر، و هم الواقعية>>[1].

إذن الحدث في القصّة الشعبية نمطي البناء شديد الارتباط بالمعطى التاريخي الخارجي للباث و المتلقي، و هو خاضع لنسق التتابع السببي المنطقي في سياق الحدث الفكرة. بناء على هذا سنميّز بين الحدث الرئيس في القصص و الحدث الفكرة:

النّص	الحدث الرئيس	الحدث الفكرة
- بقرة ليتامى	- موت الأم - زواج لونجة	- المظلوم ينتصر.
- جنّاية سبعه.	- ترك الأولاد لأمّهم. - لحاق الأخت (عيشة) باخوتها. - مكيدة زوجات الأخوة. - عودة عيشة.	
- لقبر الممسي	- احتقار الأخ الغني لأخيه الفقير. - الفقير يعثر على الكنز.	
- انصيص عبد.	- خروج الإخوة في مغامرة. - الأخ (انصيص عبد) يدفع الخطر. - مكيدة الإخوة. - عودة البطل (انصيص عبد).	- إثبات البطولة.
- سقه الجايح.	- الخروج في مغامرة. - خيانة الإخوة للبطل. - المغامرة في العالم الآخر. - عودة البطل منتصرا.	

(1) - جيرار جينيت. خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى. الهيئة العامّة للمطابع الأميرية.ط2، 1997. ص46.

- ولد الهجالة.	- موت الأب. - البطل يتحدى السلطان. - البطل ينتصر.	- مقارعة السلطان.
- الفرطاس.	- مغامرة البطل. - انتقامه من السلطان. - الانتصار.	
- احديدوان.	- خطر الغولة. - الانتصار عليها.	- الانتصار على الخطر.
- السابعة صغرونه.	- خطر الغولة. - الانتصار عليها. - مغامرة الأخ و موته. - الأخ ينتقم لأخيه.	
- العفريت.	- الهروب من الزوجة. - لقاء العفريت و الزواج من بنت السلطان.	
- القط بوسبع ارواح	- الخروج إلى الحجّ. - خيانة الأمانة. - جزاء الخيانة.	- حفظ الأمانة.
- اتشينه.	- وصية الأب. - زواج الابن. - اختطاف السلطان للزوجة. - استعادة الزوج لزوجته.	
- الصاحب.	- صداقة الابن. - تخلي الأصدقاء عنه. - صديق الأب يقف إلى جانبه.	- اختبار العلاقة.

الفـــصــــــل الثـــالث :

القصّة الشعبية بين المقام و الوظيفة.

- مقام القصّة الشعبية.

- القصّة الشعبية بين مرحلتين.

- الوظيفة الفنّية للقصّة الشعبية.

تمهيد:

إنّ النّص الأدبي تتحدد قيمته من خلال ثلاث عناصر تقيم كيانه و تربطه بواقع العملية الإبداعية، تلك العناصر هي مصدريته من خلفية الفاعل الفكري و الحضاري و سابق الموجود من مواد مشكلّة له، فإذا ما خرج النّص حاملا لتلك المصادر استقام في شكله المتميّز، و حضوره يعني أنّه سيفعل فيما يليه من جنسه الإبداعي، و يؤثر في جمهوره و يصبح مصدرا مشكلاً و موجها لاتجاه فكري إبداعي فنّي معين يستمر من خلال إسهامه في تخريج السلوك و بناء نصوص لاحقة له. و في هذا السياق تعدّ وظيفية النّص هي المرحلة الأخيرة الناتجة عن مرحلتين سابقتين هما ما قبل النّص و التي هي جملة المصادر التي استلهم النّص منها مواد بنائه، ثم مرحلة النّص التي هي الشكل الفنّي و النسق البنائي الذي تشكلّت في سياقه عناصر النّص.

حين يتشكّل النّص في صورته الأخيرة يدخل مرحلة الاختبار التي هي مرحلة الفاعلية و ما يمارسه من سلطة على الفرد و الجماعة في شكل تثبيت لتوجه ما، أو دعوة إلى التغيّير، و القصّة الشعبية ليست مجانية، و مرورها بمرحلة الأخذ و البناء حفظ لها ممارسة التأثير القوي في المجتمع الذي قامت منه و له. و إذا كانت الوظيفة هي مرحلة <<ما بعد النّص أو ما بعد العمل، و (...) الرؤية المنفتحة على العالم و الحياة، و على المستقبل، و مدى علاقة هذا النّص بالمجتمع الذي عبّر و يعبّر عنه>>[1]، فإنّها الحضور القوي في فلسفة نص القصّة الشعبي، و مرتكز يعيه الإبداع الشعبي و يبجله على مقومات فنّية أخرى، و لا أدّل على وظيفية القصّة الشعبية من هذا الحضور الواسع لها في سلوك و عقلية الجماعة، و ما يعمّق وظيفيتها هو توجيهها الجماعي إلى القضايا المشتركة من واقع النّاس، فتحيا بذلك بين ظهرانيهم في شكل من المرجع الذي يدّر عليهم النصيحة و التوجيه و التقويم، فهي مصدر للاستدلال و حاملة الجواب و مخزن التجارب.

I. مقام القصّة الشعبية:

مقام القصّة الشعبية محكوم بموضوعها و مؤديها و متلقيها، و هي حاصل تركيب علاقات منتجة لظروفها النفسية و الاجتماعية و الثقافية، فموضوعها لا شك موجود في حياة

---

(1) - ياسين النصير . المساحة المتخفية. ص66.

باثها و متلقيها، و استدعاؤه –أي الموضوع- استجابة لمثير عرف طريقه إلى وعي الفرد و أدرك علاقته بالآخر، و يكون المتلقي على إثر هذا شريك في بلورة وظيفة موضوع القصّة.

إنّ الذي يحكي القصّة الشعبية يختلف عن المبدع الفرد كما سبق تبيّين ذلك، فهو يحفظ و يفرغ محفوظه من القص في مقام من جنس المثير و يعبّر شموليا في فكرته تفصيليا من منطق وحدة النّص، و هو منطق المثل في المورد و المضرب. إنّه المنطق ذاته الذي يحكم مقام الفعل الوظيفي للقصّة الشعبية، و الفارق الجوهري يكمن في أنّ المضرب يؤخذ رؤية الجماعة و الكائن من شؤونها و قضاياها مجاوزا الفردية، و تكون على إثر ذلك القصّة موردا يجاوز الجزئية من حيث الصيغة إلى الكلّ النّصي الذي يضخم الجزء بطريق ربطه بين أجزاء أخرى داخل بناء النّص في علاقة تآلفية، هذا المنطق الذي يحكم علاقة النّص بالباث و المتلقي يجعل الباحث ينظر إليه من زاوية المقام الذي لا يعدو أن يكون جملة الطاقات المثيرة لاستجابة النّص المحكوم بالمعطى الخارجي الطالب لنموذج فنّي يجسد الفكرة و يعمّق فعلها التأثيري، و هذا المنطق هو واقع الفنّ الإنساني عامّة.

إنّ خصوصية المقام بالنسبة إلى القصّة الشعبية يكمن في جوهرها الجماعي و طبيعتها الجماهيرية الرافضة لكلّ أساليب الرؤى الفردية التي غالبا ما ترمي إلى فلسفة الفكرة، ليصبح فكر الفلسفة هو الصورة المباشرة لنقل تطلعات الجماعة وتصوير موقفها و مرجعها في بث القيم، لأنّ القصّة الشعبية تربط عناصر المقام بشكل بسيط في نظام مباشر بين المثير و النّص في صورة تثبّت حركة النّص في مزج بين الجماعة التي تكون باثا و متلقيا في آن واحد.

مما سبق نرتاح إلى القول بأنّ مقام القصّة الشعبية ليس ظروفا معزولة و لا يمكن أن يكون كذلك بسبب الصفة العميقة للنّص من حيث موضوعه و فكرته المحورية، إضافة إلى المساحة الهائلة التي يغطيها نّص القصّة الشعبية في الزمن و المكان، و تطالعنا عناصره المبثوثة من روافد الجماعات الإنسانية المختلفة بفسيفساء الثقافات المطبوعة بالسمة الجماهيرية، لذلك فالمقام نوعان تبعا للموقف الذي يؤخذه النّص بتأثير جملة الظروف الاجتماعية و الثقافية:

أولاً: المقام العام: و هو مقام الجماعة في الدائرة الأوسع غير خاضع للظرفية بمفهومها الضيّق، التي تطلب حضور النّص في مناسبة خاصة، ففي المقام العام يكون التاريخ و علاقاته

التبادلية مع فن القصّ هو الوعاء الظرفي المتحكم في تخصيب الفكرة و ميلاد النّص، و سيرورة التاريخ تنشئ الفن القصصي الشعبي على مقاس الجماعة إثر إلحاح يفرضه منطق المثير و الاستجابة، و ليست الجماعية التي توصف بها القصّة الشعبية في ظل صياغة فن يلغي الفرد المنتج و يمنح إبداعه قوة الحضور و الفاعلية الجماعية و من <<ثمة يصبح النوع الأدبي استجابة لتفاعل تاريخي و مؤشرًا عليه، بقدر ما يصبح استجابة لتفاعل أدبي و مؤشرًا عليه، و يصبح في الإمكان، و تأسيسا على ذلك، فهم إيقاع المرحلة من خلال فهم إيقاع النوع، و فهم إيقاع النوع من خلال فهم إيقاع المرحلة>>[1]، و قضية النوع مهمة جدًا في تحديد مقامه، لأنّه ثمة فاصل قوي و صلب بين نوع يعيش في دائرة النخبة، و آخر يتخذ الجماعة فضاءه و مجال حركته، فإذا كان النوع النخبوي واع بالتاريخ يقصد إلى مغالبته في جزء من ظروفه، فإنّ القصّة الشعبية تتخذ من الظرف التاريخي إطارا عاما لها تستمر فيه و من خلاله.

إنّ المقام العام هو ذلك الربط العضوي لأفكار الجماعة و قضاياها بالتاريخ، و الحركة التبادلية بين نّص القصّة الشعبية و الظروف التاريخية التي تفرز ما هو ثابت من محاور الفكر الإنساني في صيغ متماسكة و متكاملة هي النصوص، التي تجدد هيكلها و لكنها ثابتة القضايا، ليكون المقام العام في مفهومه البسيط هو تواصل الجماعة عبر التاريخ في نسق من فعل التوارث لفنّها القصصي، الذي يصبح نصا مقامه التاريخ يعبّر عن موقف منه و يتخذ موقعا يكفل للجماعات المتعاقبة حق الممارسة الفكرية في شكل فنّي مرن لا يتكسر مع تبدل بعض جزيئات الشخصية الشعبية، بل يستجيب لها.

إنّ القول بعمومية المقام في القصّة الشعبية ليس تشويها لها و لا ابتعادًا بها عن الخصوصية الظرفية، إنما هو قول محمول في فكرها مستمر في صيغها التي تتشكل في حركة تجديدية للبناء خاضعة في ذلك للمقام الخاص، أمّا موضوعها فهو جملة الظروف التاريخية التي قد تعود إلى آلاف السنين لكنّها صالحة لكل الأوقات لما حوته من مشترك إنساني ليس عند الجماعة الواحدة فحسب، بل يتعداها إلى جماعات أخرى، ذلك أنّه <<ليس للقصاص وسيلة

[1] - نجيب العوفي. مقاربات الواقع في القصّة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس . المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، المغرب .ط1، 1987. ص23.

سحرية لاختصار الطريق إلى المعارف الحديثة في العلوم الاجتماعية، و هي المعارف المكونة للحقيقة التي يطابق عليها عالمه القصصي>>[1]، و ذلك نتيجة الرؤية الموسوعية للنص القصصي، و أخذه القضايا العامة للجماعة البشرية مادّة لإنتاج فنّه.

و من خلال نصوصنا نستنتج المقام العام من خلال تركيز الاهتمام على فهم القضايا الإنسانية الشمولية التي تعرضت لها، و هي صيغ الصراع في ثنائية الخير و الشر، و يستجيب تفصيل القص لهذا النمط الفكري المحكوم بالقضايا الأخلاقية الرّاسخة في الضمير الجمعي للفرد.

إنّ المقام العام للقصّة الشعبية هو الإطار الذي يكفل لها الحركة التبادلية بين العناصر الأساسية لعملية الاتصّال، حيث لا ينغلق النص على صيغة كلامية ثابتة، بل يؤخذ بالنظام الترابطي للألفاظ و مفاهيم الأفكار و مخطط الوقائع، مشكلاً صورة القضية المستمرة المعبّرة عن كنه الجماعة، فالمقام العام المقصود يصنعه الراوي و المستمع و النّص في شخصية المجتمع الشعبي قصد بلورة موقف من الموجود في واقعهم <<و يصلون إلى أغراضهم في مشروع تعاوني صممت نصوصه لتناسب المهمات مهما كانت النصوص مختلفة و مرنة>>[2]، و لذلك كثيرا ما نلاحظ ظاهرة تعمق دلالة المقام العام، و هي تحوّل عبارة من عبارات النّص إلى حكمة أو مثل سائر مكثفة المعنى، مفهومة بمعزل عن النّص، لكنّها غالبا ما تكون عبارة مفتاحية يملؤها الفعل التأويلي بالمعنى، فلا تبتعد كثيرا عن نصّها الأصلي، ويمكن أنّ نعيد الظاهرة إلى استخلاص قام به العارفون بالنّص و تفاصيله ضمن المقام العام الكلّي لفضاء القص.

ثانيا: المقام الخاص: إنّ المقصود بالمقام الخاص هو الظروف الزمانية و المكانية التي تطلب نوعًا من النصوص دون غيره، يتلاءم مع تلك الظروف، و تقوم العلاقة في شكل مثير و استجابة ليقوم الحدث التواصلي نصًا قصصيًا من التراث الشعبي يلبي حاجة نفسية أو اجتماعية تطلبها الجماعة في ظروفها تلك.

---

[1] - نظرية الأدب. تأليف:رينيه ويلك، آوستن وآرن. تعريب: د. عادل سلامة. دار المريخ للنشر، الرياض. دط، 1412هـ/1992. ص49، 50.

[2] - النّص و الخطاب و الإجراء. تأليف : روبرت دي بوجراند. تر: د. تمّام حسّان. عالم الكتب، القاهرة. ط1، 1418هـ/1998م. ص551.

المقام الخاص يدفع حفظة القصّة الشعبية إلى تخريج نصوصهم وفقا لطبيعة الظرف، و ليس الظرف إلا المكان و الزمان اللذّان يحدث فيهما تخريج النّص الذي يستجيب لتطلع الجماعة في صيغة و شكل يسلط الضوء على الراهن من واقعهم، في عملية تصوير و تحليل تقوم على الربط بين النّص و مثيره، و منطلق ذلك وعي الراوي المتوافق مع وعي الجماعة المتلقية، فيكون الموضوع معادلا لتفاصيل زمانهم و مكانهم، و موجها لسلوكهم الفكري فاصلاً في اختيار نمط السلوك، ليرسب قناعة تتخذ الجماعة على إثرها موقفا من عالمها.

إنّ إحصاء المقامات الخاصة ممكن بالنظر إلى تركيبة مجتمع القصّ، و شبكة علاقاته و فهم طبيعته التواصلية و طريقة تعامله مع فن الحكاية و محمولاتها، و لا تعدو هذه المقامات أن تكون المناسبات الدينية على اختلافها و الأحداث المرتبطة بها، أيضا المناسبات التاريخية، و المناسبات الاجتماعية المختلفة[1] . هذا بالنسبة إلى فن القصّ عامّة، و تنفرد القصّة الشعبية من حيث مقامها الخاص بخصوصية نابعة من شكلها الفنّي، إذ غالبا ما لا تتقيد بمناسبة لها إحالة دينية أو تاريخية واضحة، فمساحة المقام الخاص ممتدة بالشكل الذي يكون فيه الزمن و المكان خاضعان للمثير المباشر كطلب الجماعة أو اقتراح الراوي، و تبعا لذلك يكون المقام الخاص استجابة فورية منسجمة مع الزمن و المكان و ظروف الباث و المتلقي، و غالبا ما يأتي النّص اختيارًا فوريًا في حاضر لحظة المقام، و لا يعني هذا أنّ الاختيار عشوائي أو اعتباطي، بل يحدث استدعاء النّص منطقيا و وثيقا في علاقته بين الراوي و المستمعين <<و إذا كانت الظروف تستدعي أنواعًا من النصوص فهذا لا يعني أنّ النصوص الأخرى فارغة من محمول، و لكن الفروق تكمن في المقام و ما يتطلبه من مقال>>[2]، فالشكل الفنّي للقصّة الشعبية المتفرد بالقصر و تكثيف الأفكار و نمطية البناء و عدم التزامها بالضبط التأريخي و التقاليد الصارمة في الحفظ –كما هو الشأن في المغازي مثلا- يمنحها نوعا من الحرية في الإلقاء و تفصيل النّص تبعا لخصوصية المقام.

إن الشكل الفنّي الخاص للقصّة الشعبية ربطها في مقاماتها بأزمنة و أمكنة خاصة يشترك فيها طرفا التواصل (الباث/المتلقي)، و لابّد من الإشارة إلى أنّ هذه الأمكنة سوف لن ننظرها

---

[1] - ينظر: روزلين ليلى قريش. القصّة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ص101.
[2] - امحمد عزوي. الرمز و دلالته في القصّة الشعبية الجزئرية. ص238.

من جانبها الاحترافي بسبب أفول هذا المقام الذي كان في وقت قريب موجودًا في حلقات الأسواق و المساجد، و منظمًا بالشكل الذي يمكن تشبيهه بالمراكز الثقافية و دور السنما في عصرنا.

لننظر إلى مقامين مازالا فاعلين في بث القصّة الشعبية في ابتذال و احتشام، وهنا يجب التذكير بالمجتمع القروي الريفي و دوره أين الجماعة أكثر انسجاما و تماسكًا، تقوم بتبادل الفعل الثقافي ضمن منظومة تقاليدها و خبراتها اليومية و المتوارثة.

إنّ جلّ الذين تحدثنا إليهم بشأن القصّة الشعبية و سألناهم عن مقامها الخاص أجمعوا على أنّ البيت كان مهد تلقيهم القصّة الشعبية، و مارسوا فيه إلقاءها، خاصّة إذا ما أدركنا جماعية البيت المحلي الذي يرفض و بشدّة أيّ انقسام أو انفصال بين أفراده، و لا يستثنى إلاّ الجيل المعاصر ممّا يعرف بـــ"**الدار لكبيرة**"، فالبيت <<هو المكان الذي يكاد يكون ملتقى رسميا للحكي أو القصّ كما كان في الماضي القريب و البعيد حينما كانت الحكاية هي الوسيلة الوحيدة التي تجمع الأسرة كلّ ليلة قبل النوم و بخاصّة الأطفال و الصبية>>[1]، القصّة في هذا المقام تدعيم لجملة القوى التربوية التعليمية التي تزوّد الفرد بطاقات الاندماج، و علينا أن نعي أن هذا المقام الخاص الحاصل في مهد طفولة الإنسان يلتزم ضوابط صارمة من السلوك، و يسير في نسق من التقاليد لا يجب أن تخرج المادة القصصية عنها، و كلّها تصبّ في بؤرة اهتمام أساسية هي الشحن التربوي التعليمي.

من الناحية الفنّية يفرض مقام البيت سيطرة الراوّي الذي يختار ما هو مناسب للمتلقين من أهل البيت، و يعد تجاوبهم عفويا دليل على حاجة تقف خلفها رغبتهم في المتعة التي تترسب لتحدث في مرحلة لاحقة طاقة لتوجيه الفكر و السلوك بعد حصولهم على مادة من القصص هائلة في كمّها مكثفة لنمط أساسي هو الانتصار لقضايا الخير، و يحدث أن يتعمق ذلك التوجه من رصيد مكتسب من روافد أخرى رسمية و ثقافية حضارية تربط المقام الخاص بالمقام العام الأوسع.

---

[1] - د. طارق جمال الدّين عطية، د. محمد السيّد حلاوة. مدخل إلى مسرح الطفل. مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية. دط، 2002. ص94.

أما النوع الآخر من المقام الخاص هو الموجود خارج البيت و المختلف في طبيعته و مادته، لكنّه محكوم بذات العلاقة (المثير/الاستجابة) داخل إطار الزمن و المكان، و لا يعني إطار الزمن و المكان الحدود الفزيائية التي تقيم مجال فعالية الحدث التواصلي، إنّه أيضا الظروف الثقافية و الاجتماعية المشتركة و التي تسهم في استدعاء نص دون آخر.

و لنكن على يقين أنّ مقام القصّة الشعبية خارج البيت مختلف عنه في البيت دون أن يعني ذلك القطيعة معه، لأنّ البيت هو المدرسة الأولى التي نشأ فيها الراوي و المستمع و هو ما يفسر فعل توارث الرواية و احتكارها لدى عائلات معينة في المجتمع المحلي، و أهم اختلاف يمكن رصده في مقامات خارج البيت هو التحرر الملحوظ من بعض سلطة التقاليد الأخلاقية و الضوابط السلوكية، يضاف إلى ذلك تعدد روافد القصّة و كسر الاحتكار الفردي المكرّس داخل مقام البيت، و من اليسير البرهنة على أنّ الراوي في البيت بحكم توليه مهمة القصّ هو ذلك العائد من مقام أكبر إلى مقام محدود. يؤسس هذا التبادل بين الداخل و الخارج على خلفية من القوانين الأخلاقية تشترط الجماعة لاختراقها سنّا معينة و مؤهلات متعلقة بالمسؤولية و الكفاءة في لعب دور الوصيّ على المكفولين.

إنّ خضوع المقام الخاص للضبط الصارم في تعامله مع نصّ القصّة الشعبية دليل على وعي الجماعة بوظيفتها، و إلاّ كيف نفسر ما أخبرنا به بعض الروّاة عن منع الصبية من مجالس قصّ يحضرها الراشدون، و كذلك اختصاص مجلس النساء و تميّزه عن مجالس الرّجال في المّادة و عرضها، كلّ هذا لا يبتعد عمّا عرف في المناهج الحديثة بإيديولوجيا الأدب، و لأنّ النّص الروائي الحديث يتم إنتاجه بمنظور خاص هو أساس العملية الإبداعية الفردية، لا يمكن إطلاقا اعتبار تلك الفردية مطلقة و متحرّرة من الخلفية الحضارية الفكرية و الثقافية، ليكون نّص القصّة الشعبية بعيدًا عن هذا المنظور لا بالعودة إلى ذات المؤلف، بل بالعودة إلى النّص و تشكلاّته و صفته الجماعية التي هي واقع إنتاج النّص القصصي الشعبي في وجوده و مسيرته، و المقام الخاص يقطع التفلسف في تفسير قيام نص القصّة و تداوليتها، و بين زمن إنتاج النّص و زمن تلقيه يكون المقام صيغة تأليفية تختصر الزمنين، لأنّ النّص <<ينتج في زمن محدد، و لكنّه يتلقى في أزمنة عديدة و كلما توفر البعد

الإنتاجي في النّص، كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة<<[1]، فيكون شكلاً فنيّا حاملا لمضمون فكري ذو قوّة تصف البنية الاجتماعية و تحللها وفق مبدأ الإسقاطات المعروف بالحركة بين البنية النّصية و البنى السسيولوجية.

المقام العلمي:

نّص القصّة الشعبية مرتبط كما سبق ارتباطا وثيقا بمقام إلقائه، و غياب المقام يعني موته على رغم استمرار سياقاته، لكنّ هذه السياقات انحرفت بحكم التحوّل الذي عرفه المجتمع و وسائله الحديثة التي تعلم عن مواد ثقافية تؤسس لمنهج لا يحجز مكانا كافيا لمواد التراث الشعبي، سيما القصّة، و إذا ما استمر الوضع على هذا النحو نكون في زمن وجيز قد أضعنا جانبا مهما من هويتنا أو شوّهناه بانتخاب تعسفي.

و لأنّ المقام العام للقصّة الشعبية ما يزال قائما ففرصة استغلاله ممكنة من خلال تسخير جهد يسعى إلى الجمع و الحفظ الأرشيفي، و استخدام مواد التراث عامة و القصّة خاصة في عملية البناء الثقافي، و المجالات كثيرة و متعدّدة و إشراك التراث القصصي ليس إخلالاً، بل إنّه حقيقة التوازن.

إذا ما حصل للتراث الشعبي مكانه في البناء الثقافي، كان للقصّة مقامها الجديد، و الذي نسميه المقام العلمي، الذي يكفل لها الاستمرار من لدن المتخصصين و الباحثين و بعث نشاطها الفنّي و الفكري في دوائر الحضارة، حضارتنا التي لا تقوم إلاّ بامتدادها الماضي و واقعها الحاضر و استشرافها المؤسس عليهما.

[1] - سعيد يقطين. انفتاح النّص الروائي، النّص و السياق. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط2، 2001. ص150.

II – القصّة الشعبية بين مرحلتين:

تمهيد:

إنّ كل نص - كما هو معروف – يعيش في دائرة التواصل بين باثه و متلقيه و ضمن شروط بناء الحدث التواصلي، و ما وقفنا عليه من واقع حياة نص القصّة الشعبية يجعلنا ندرك حركيتها بين المصدر و الراوي و جمهورها، لنجد أنفسنا إزاء الفعل الوظيفي الذي تؤديه، و من باب الضبط رجاء النتيجة و بدفع من خصوصية القصّة الشعبية في موادها و بنائها و هيئة وجودها في واقع الجماعة، لا يمكن الإمساك بوظيفتها إلاّ بالعودة إلى فضاء قصّها و الدلالات النابعة منه، فعلى ضوء المشترك الثقافي و الظرف الاجتماعي يوجه الراوي قصّته إلى تحصيل نتيجة هي التأثيرات التي يريدها الفعل القصصي في تنميط الشخصية الشعبية، و حملها على السير في اتجاه فكري سلوكي قوي بقوة اعتناق الجماعة لمشترك المادة التاريخية و الثقافية المبنية على قواعد القيم الأخلاقية، و ضمن هذا لا ندّعي أنّ القصّة الشعبية تقوم بإنتاج النمط، و إنّما هي صورة فنيّة لواقع حضاري متوارث يعمل على تمتين الروابط الاجتماعية و النفسية، و تثمين الوحدة، تلك الوحدة تسير نحو التفكك ما لم يسّخر لها النّاس عوامل تجعلهم في مأمن من الاندثار، و هكذا حملت القصّة الشعبية رسالة الفن السامية حين انطلقت من عمق الجماعة و نقبت في قيمها، فأخرجت تلك القيم في أسلوب يشّد الجماعة إلى خلفية من المخزون القيمي يحتكمون إليه، و نجح هذا الأسلوب في توسيع دائرة النّفس من الفرد إلى الأفراد و أصبحت الذات صورة لكلّ الذوات الأخرى على أرضية المؤسسة الاجتماعية، <<فما لاشك فيه أنّ هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن و بين تموجات البيئة الاجتماعية، و هذا التلاصق مختلف التأثيرات على حسب درجة العلاقة و القدرة و على الرؤية الصادقة و مدى حساسية الفنان و وضوح رؤيته الفنّية و تكثف المشاعر المتشابكة و المتداخلة>>[1]، و معلوم كم هي متداخلة مواد التراث الشعبي إلى الحدّ الذي يصعب فيه فصلها، ليتقرر أنّ القصّة الشعبية تعيش في محيط المؤسسة الاجتماعية موّحدة للانطباع النفسي

---

[1] - د. رجاء عيد . فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، بين النظرية و التطبيق. منشأة المعارف، الإسكندرية. د ط، 1988. ص73.

المنتج لحركية السلوك مختصرة كل المسافات، تباشر وظيفتها في تعانق الجماعة على المخزون الاجتماعي و الثقافي عبر الفعل الفنّي.

تعيش القصّة الشعبية في مرحلتين سنميّزهما على أساس باثها و متلقيها (الراوي/الجمهور)، و هاتان المرحلتان غير منفصلتين، لكنهما مختلفتان بالنظر إلى الوظيفة التي تؤديها القصّة الشعبية في كلّ مرحلة، هذا الاختلاف هو حاصل نتيجة خصوصية الرّاوي و الجمهور و المقام الذي ينشأ فيه النّص حدثا تواصليا ذو مخزون وظيفي واضح المعالم.

1-المرحلة الأولى:

تبدأ القصّة الشعبية في التداول من الأسرة داخل البيت و يكون أوّل المتلقين لها هو الطفل، و تكون المرأة (الأم، الجدّة) هي أوّل راو يباشر الطفل علاقته معه من سابق علاقته العضوية بأمّه أو جدّته قبل خروجه من فضاء الأسرة، و في هذا الصدّد لابّد من إدراك طبيعة الأسرة المحلية، فهي مسلمة، و إسلامها يعني خصوصية العلاقة و عمقها و قوّتها في ربط الولد بأمّه، لذلك قال الفقهاء في شرح تعاليم الإسلام و تفهيمها في هذا المقام أنّ انتزاع الولد الصغير من أمّه <<إضرار به و بها، و هذا يدّل على أنّ الولد إذا فطم فالأم أحقّ بحضانته لفضل حنوها و شفقتها (...) فالحضانة في الغلام إلى البلوغ، و في الجارية إلى النكاح و ذلك حقّ لها>>[1]، و ما كان الإسلام ليعطي هذا الحقّ للمرأة دون الرجل لولا ما تحمله من امتداد للولد و ارتباط به و حرص عليه، و لقدرتها على تنشئته و شدّ عوده، فالولد من خلال أمّه يرى الموجود من واقعه، و لا يرضع حليبها فحسب، بل يرضع مخزونا هائلا من القيم تستقر في نفسه يعيها و يدرك معانيها، و يتقدم السّن و تأخذ شخصيته في التبلور وفق تلك القيم.

المرأة إذن مزوّدة فطريا برقة و عاطفة و حنان تؤهلها للاضطلاع بوظيفة تنشئة الأطفال، و تحمّل مسؤولياتهم و التفرغ لتلبية كلّ ما يحتاجون، و العلاقة بين الأم و ولدها علاقة تلازم و تواصل شديدة الارتباط، تمرر الأم من خلالها حاجات ولدها المختلفة، فهي تقوم بتلبية كلّ الضرورات البيولوجية و العاطفية ثم الفكرية.

---

[1] - حسن علي مصطفى حمدان. مكانة المرأة في الإسلام. شركة الشهاب، الجزائر. د ط، د ت. ص148. نقلا عن : محمد القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / ج3، د ت. ص160.

و في قراءة لنصوص القصّة الشعبية نقف على الدور الأساسي و البالغ الأهمية الذي تلعبه المرأة في إقامة توازن شخصية الأولاد، و منه شخصية الجماعة، فالمرأة هي التي ترعى ولدها و تجيب سؤاله، فعلى سبيل المثال في قصّة "**جنّاية سبعه**" كان سبب هجر الاخوة لأمهم احتجاجهم على عدم إنجابها أختا لهم، و (عيشة) نزلت عند رغبة ابنها حين ألّح عليها في طلب القصّة. كذلك نص "**بقرة ليتامى**" الذي صور لنا المأساة التي لحقت بالأسرة و بالولدين حين ماتت الأم. هذا الواقع النّصي المخبر عن مكانة المرأة هو إسقاط لمكانتها في الواقع الخارجي الدّي أنتج فيه النّص الشعبي.

و نحن في تتبعنا للواقع الخارجي الذي أنتج في ظروفه نصّ القصّة الشعبية و مورس في حدوده الثقافية، نصل إلى المجتمع القروي الريفي الذي منح المكانة للمرأة في مقام خاص بعيدا عن المؤثرات التعليمية الرسمية، و هي حقيقة تعيد إلى الأذهان ما دأب عليه المجتمع العربي من تنشئة أولاده في بيئة البادية و الرسول –صلي الله عليه وسلم- واحد منهم، استجابة لرغبة الأوصياء في التزوّد باللغة و الشيم الصافية[1]، تلك القيم تمثّل حلقة الربط القوية بين الأفراد و تبني قوّة جماعتهم.

الأم هي المدرسة الأولى التي يرمي الولد خطواته فيها و يستلهم وعيه منها، و يتشكل ضميره من ضميرها، لتكون المرأة قصّة تحكي نفسها و مسيرتها العظيمة في بناء شخصية الفرد و الجماعة، و الجانب المكتسب في شخصية المرأة مكمل لفطرتها لأنّها كانت طفلا و نشأت على تقليد سلوكي أورثته وفق متغيّرات الظروف، دون تشويه يمّس قيمه الجوهرية الحية، و بذلك يمكن أن نسمي هذه المرحلة الأولى من القصّة الشعبية القصّة النسائية، و هي قصّة تركز على بث قيمتين رئيسيتين محدّدتين لوظيفة القصّ. إنّها الوظيفة التعليمية التربوية.

أ- الوظيفة التعليمية:

تجب الإشارة إلى أنّ هذه الوظيفة التّي تؤديها القصّة الشعبية مستمرة بعد فترة الطفولة بالنسبة إلى المتلقين مادامت شخصية الإنسان مستمرة في التكوين كما يقرّر علماء النفس حتّى

---

(1) - ينظر: د. نجيب الكيلاني . أدب الأطفال في ضوء الإسلام . مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع، الجزائر. ط1، 1406هـ/1991م. ص23 و بعدها.

النهاية، لكنّنا حصرناها في هذه المرحلة من منطلق أنّها مرحلة التأسيس المحدّد لطاقات الاكتساب فيما يلي من المراحل اللاحقة.

و السؤال الذي يجب أن ننطلق منه هو: ماذا تعلّم القصّة الشعبية الطفل؟.

- **أولاً: اللغة**: يؤخذ الطفل اللغة بواسطة محاكاته للنماذج المتكررة التي يدخل معها في علاقة مباشرة، و تترسخ في ذاكرته الصور الذهنية للصور الصوتية في بدايات اشتغال جهازه الإدراكي، هذا ما قرّره علم النفس اللغوي و علم اللغة الاجتماعي، و يفصّل العلماء الظاهرة بالخوض في كيفياتها محدّدين مراحلها، فيقولون: <<غالبا ما يتبع الكثير من الأطفال نماذجهم اللغوية بالترتيب التالي: يتبع الأطفال أولاً نموذج الأبوين ثم الأقران و أخيرًا البالغين>>[1]،

و هي على الشكل التالي:

أ- من الولادة إلى سن الرابعة: نموذج الأبوين.

ب- من سنّ الرابعة إلى سن الثالثة عشر: نموذج الأقران.

ت- من سن الثالثة عشر: نموذج البالغين.

و القصّة الشعبية فاعلة و بقوة في المرحلتين الأولى و الثانية، و تشّكل مادتها اللغوية نماذج يحاكيها الصغير في محادثة الأقران و البالغين، و عرض بسيط لمقتطف من قصّة شعبية يكشف لنا هذه الحقيقة في سؤال الأطفال المتواصل عن معاني الكلمات.

قمت بتجربة حكيت فيها لثلاثة أطفال* قصّة "جنّاية سبعه" فسألوا عن معاني حوالي 10% من الكلمات، و قمت بشرحها، و سألتهم عن معاني بعض الكلمات فشرحوها، و استعسر عليهم شرح جزء آخر لكنّهم أكدّوا أنّهم فاهمون لمعانيها. مما يعني أنّهم يؤسسون للصور الذهنية دون قدرتهم على صياغتها لغويًا.

القصّة الشعبية تستعمل شكلا من اللغة بسيطا، ألفاظه من المعجم اليومي المتكّرر، و فيها كذلك جزء مهم من الألفاظ التي تعيش في محيط النّص قليلة الاستعمال، و هي

---

(1) - د. هدسون. علم اللغة الاجتماعي. ص31. ينظر ما بعدها.

* - هم على التوالي: 5 سنوات، 8 سنوات، 10 سنوات.

مؤجلة في دلالاتها إلى مراحل البلوغ، و مثال عن ذلك لفظ "**الستوت**" الذي يؤخذ دلالة المكر و الخداع بصورة واضحة عند البالغين، و هو عند الأطفال يعني فقط "المرأة العجوز".

و ممّا يعمق وظيفة تعليم اللغة من لدن القصّة الشعبية للأطفال هو إعادة حكايتها من رصيدهم اللغوي الذي تلقوه في المجتمع (الأسرة/الأم)، فاستكمالا للتجربة طلبت من الأطفال بعد ثلاثة أيام إعادة القصّة "جنّاية سبعه" و استجابوا فحكاها الأوّل ثم الثاني و الثالث*، و كانت النتيجة الملفتة للانتباه أنّ النموذج الأخير كان الأوفر من حيث حضور الألفاظ الأصلية للقصّة ممّا أكد لي النسق التصاعدي للمحاكاة اللغوية و انتعاش الذاكرة عند الطفل في استدعاء ألفاظ النّص، و أخيرًا قاموا بحكاية قصص حفظوها عن أمّهاتهم.

وضع اللفظ في سياقه و الوعي بمكانه في علاقات الألفاظ هو دور آخر تقوم به القصّة الشعبية في إخضاع السلوك اللغوي عند الطفل لمنطق اللغة، فتلهمه صورة الأسلوب الذي يعرض به أغراضه في اتجاه محاكاة الأسلوب الأمثل، لأنّ امتلاء حافظة الطفل بالرصيد اللغوي الأسلوبي من تلقيه للقصص الشعبية يمنحه الاختيار في استعمال ذلك المخزون في تنسيق تعبيراته اللغوية، و كثير منهم تتدفق موهبته و يركب الطموح ليصبح قصّاصا أو راوية شهير(1)، و لا يحصل له ذلك إلاّ إذا أمسك باللغة، و أجادها، لتصبح القصّة الشعبية إحدى حوافز التعلم و روافد إثراء الحافظة بالألفاظ و ترابطها، و شكل يحافظ على حياة الألفاظ و حمايتها من الانقراظ، و هو واقع أصبح يهدّد لغة القصّة الشعبية حيث إذا ما حكيت لأهل الحضر من الجيل الجديد استغربوا كثيرا من كلماتها، بل و أخطر من ذلك سخروا منها و أنزلوها منزلة الاستهجان رغم أنّها إلى العربية الفصحى أقرب ممّا استعاضوا به عنها.

ثانيا: معلوم أنّ اللغة ليست علامات معزولة، و حياة اللغة هي دينامية تركيب يؤلف بين علاماتها، و استعمالها و ممارستها هو السبب الرئيس في بقائها، و كما قال اللغويون "المعاجم مقابر الكلمات". و فنون الكلمة هي إبداعات في التوظيف الإشاري و التركيب التجديدي لنظام اللغة، و يبث الحياة فيها و يؤسس لمخطط تجريدي يحاكيه النّاس ليثمّنوا أساليب التفكير و يخضعوها لاختبارات القدرة في الإبداع.

---

* - اعتمدت التسجيل الآلي.

(1) - ينظر: عبد الحميد بورايو. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص35.

إنّ القصّة الشعبية مخطط ينتمي إلى فن السرد عامّة، و لطبيعة جماعيتها فإنّها أسلوب جماهيري نموذجي في استقبال المدرك العقلي و الواقع النفسي و عرضه فيما يعرف بنظام القولبة، هذا المخطط للقصّة الشعبية تعليمي كونه يربط الخطاب بالذاكرة حيث <<يحدّد هويته ترتيب الأحداث النمطية أو المتوقعة، و الذي ينحصر في "النحو" كمثّل قواعد العبارة أو قواعد إعادة الكتابة>>[1]، و يكون تعلم اللغة قد تعمّق و اكتمل بتعلم أسلوب بنائها، في هذا تلعب القصّة نموذجًا بسيطا يفعّل الممارسة الكلامية للغة وفق ما يقوم من مخططاتها في ذهن المتلقين، سيما و أن مخطط القصّة الشعبية يقوم على النمطية في الفكرة و العبارة، و ما يزيد في تأكيد دورها التعليمي لأساليب الاستخدام اللغوي هو اعتمادها الحدث محورًا لها، و ليست الحياة إلاّ تركيب أحداث في نسق سببي سواء كان مدركًا أو غير مدرك . ضمن هذا تتعالق الذاكرة بالخطاب (الفردي/الجماعي) داخل إطار مخطط يحتفظ بوظائف اللغة، فاتحا لها آفاقا نحو التأسيس لمخططات أخرى ذات علاقة بالمخطط الأصل.

إنّ إثراء رصيد المتلقي في المرحلة الأولى من القصّة الشعبية بالكم الهائل من الكلمات، ثم تشكّل مخططه الاستعمالي لتلك الكلمات من خلال المخطط النموذج (القصّة) يصب بشكل غزير في بلورة الاتصّال وفق الحاجة، ثم تطويره إلى إمكانات أوسع حين يتدعم بالفعل التعليمي الرسمي، الذي لا يمكنه إلاّ أن ينطلق من تهيّيء سابق يدّعم قدرة الطفل الاتصّالية، و مرحلة الإعداد و التهيّيء هذه التّي تسبق مرحلة المدرسة أو تتزامن معها بالنسبة إلى الطفل <<تساهم في إعداده لاكتساب مهارات الاتصال في المرحلة الدّراسية، و قد كشف علماء اللغة النفسيون عن وفرة التفاعل الشفوي في حجرة الدّراسة>>[2]، فالقصّة الشعبية نموذج فعّال في تقعيد و تدعيم القدرة الاتصّالية في مرحلة مبكرة عند المتلقي، و ذات إسهام كبير في تشكيل نماذج الاتّصال من خلال ظروف مقامها الخارجي و بنيتها النّصية القائمة على عرض الحدث لغويًا و تحريك أساليب المحاكاة و التجديد، لتكون مخزونا هاما في ذاكرة المتلقي يدفعه إلى الاتّصال السليم و يسّرع تطوراته الحوارية.

---

[1]- د. نازك ابراهيم عبد الفتاح. مشكلات اللغة و التخاطب في ضوء علم اللغة النفسي. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة . د ط، 2002. ص143.

[2]-المرجع نفسه. ص218.

ب - الوظيفة التربوية:

في سياق المرحلة ذاتها تؤدي القصّة الشعبية وظيفة تربوية تتجه إلى مخاطبة الكيان العاطفي للطفل و تقويم سلوكه الوجداني، و تربط عواطفه بالعقل في علاقة إقناع، ليقبل ذلك الفصل بين المسموح و المحضور و يرتب قائمة من الواجبات و الحقوق المؤسسة على جملة الأوامر و النواهي التي ترد في متن القصّة.

غالبا ما يقطع الراوي خطاب القصّة الشعبية ليمارس خطابا خارجيا مباشرًا قد نسميه تعليقا، لكننا إذا رأيناه من جهة الفعل التربوي فهو توجيه و استخراج للقيم التربوية عندما يحس الراوي بحاجة المتلقي إلى ذلك.

المتلقي في هذه المرحلة تشدّه القيم التربوية الممرة في الشكل الفنّي، و لأنّها بسيطة لا يعسر عليه إدراكها و من ثمّ العمل بها و اتخاذها مرجعية في اختيار السلوك، و تترسخ قائمة النواهي و الأوامر بفعل الممارسة في الحياة الواقعية للمتلقي، و يصبح مع التكرار عالم القصّة عالما رمزيًا لقضايا حياة المتلقي، و ليس غريبا أن نقول أنّ عالم القصّة الشعبية هو عالم المتلقي ذاته لأنّه المادة التي صنع منها ذلك العالم من منظور متحرر من المنطقية السببية و التجريبية، فتتوسل القصّة العجائب و السحر و الحياة ما فوق الطبيعية و الخوارق لا لتخبر بأنّها ممكنة أو حقيقية، بل لتكثف وظائفها و تزوّدها بمبدأ القوّة.

و من صور الوظيفة التربوية تجريد الرموز و اتخاذها دالاً على الواجب و المفروض و الإحالة عليها في تقويم السلوك، مع الأخذ في الاعتبار أنّ مرحلة التجريد هذه لا تستقيم إلاّ في المراحل اللاحقة لما يسمى التأسيس للرمز، و كلّ الأطفال يستعملون (الغول) رمزًا للخوف و الرعب و الشرّ، و يقابلونه بالبطل القادر على القضاء عليه، و مقابلتهم قوة الشر بالخير، ليقرّروا أنّ الخير هو المنتصر دومًا، يحدث هذا لأن الإنسان في إبداعه الجمعي للقصّة الشعبية شحّنها <<بمقولاته الفكرية و أسلوب النظرة التأملية التي يرى بها الإنسان وجوده، و الوجود المحيط به>>[1].

---

[1] - د. محمد السيد حلاوة. الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي و نفسي). المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية. دط، 2003. ص117.

إنّ الوظيفة التربوية التي تؤديها القصّة الشعبية في صورتها العامّة هي التأسيس لاندماج الفرد في الجماعة و تفعيل التجاوب بينهما من خلال بناء قيم المسؤولية، و تكرار القصّة يرسب هذه القيم <<حيث يلقي بالمسؤولية الاجتماعية في بروزها على شخوص الحكاية الوهمية، لكي تحدث في نفس المتلقي التنفس المطلوب>>[1]، و يؤدي الإحساس بالمسؤولية و نتائجها إلى بناء الشخص الاجتماعي الفاعل في إطار الواجب و الحقّ، لنقول بكل راحة إنّ الفعل التربوي المولود من المجتمع الداخلي للقصّة فعّال جدًا بمرجعيتة في توجيه السلوك و تحديده للقيم الفاصلة بين الموجب و السالب، و المسؤولية بعد ذلك فعل تطبيقي لمعرفة نظرية سابقة عرفها الطفل المتلقي من خلال القصّة.

و التمثيل التطبيقي لا يحتاج إلى تفصيل و شرح مستفيض، بل يكفي ذكر إشارات منه:

- كلّما أرادت الأم (الراوي) تدعيم توجيهها لسلوك المتلقي (الطفل) ذكرّته بقصّة كانت قد حكتها له، فتقول مثلاً: "هل تحب أن يحدث لك مثل ....؟ ! .
- الروّاة (الأمهات) يشتركون في الإحالة على نصوص القصّة، و يفسرون بها للأطفال فعل التوجيه، كأن تقول الأم لولدها: "لا تبتعد عن اخوتك فيستفرد بك الغول كما حدث ..." لتدمجه في الجماعة التي من دلالاتها القوة.

2-المرحلة الثانية:

ليس ثمة فاصل واضح تماما بين مرحلة القصّة الشعبية النسائية و المرحلة التي تليها بسبب التداخل بين المرحلتين، و ما سنسميه القصّة الشعبية الرجالية جاء استجابة للواقع التداولي للنّص، و هو موجود فعلاً في ثقافة القصّ الشعبي و تقاليد مقامه، غير أنّه لابد من إشارة مهمة هي أنّ القصتين (النسائية / الرجالية) قد تستمران معًا و تتزامنان، إلاّ أنّ انفصالهما قائم بالنظر إلى طبيعة الراوي (المرأة / الرجل) و الجمهور (طفل / راشد).

كما أنّه لابّد من الإشارة إلى النقاط التالية و المتعلقة بالفصل المنهجي بين القصّة النسائية و القصّة الرّجالية:

أولاً: يتغيّر النّص بتغيّر الجمهور، و يؤدي وظيفة تنسجم مع طبيعة المتلقين و سنهم.

[1] - - المرجع السابق. ص126.

ثانيا: تؤدي المرأة (الراوي) نصوص القصّة للمرحلتين، لأنّ المتلقي (البنت) تتجاوز التعليم و التربية لكنّها لا تفارق مقام البيت*.

ثالثا: المتلقي (الرجل) ينتقل إلى المرحلة الثانية مع محافظته في كثير من الأحيان على علاقته براوي المرحلة الأولى (الأم).

من خلال ما سبق نستطيع الاستنتاج أنّ جمهور الرجال أكثر حظًا في تلقي القصّة الشعبية، لذلك يحترفون فن الروّاية و في رصيدهم كم هائل منها، غير أنّ المرأة تمثل المرحلة التمهيدية و تأثيرها في جمهور الأطفال أشدّ خطورة في تشكيل شخصية الفرد و الجماعة.

مما سبق يمكن حصر اختلاف القصّة بين المرحلتين في الوظيفة، لأنّ سنّ المتلقي هو الذي يحدّد حاجاته، و مادام قد أخذ زمنا في التعليم و التربية من القصّة الشعبية، فهو يبحث عن محمولات أخرى و غايات تثمّن رصيده المعرفي من المرحلة الأولى، و الرّاوي مستجيب لرغبة جمهوره المشارك له في اختيار النّص و ماذا يجب أن يلبي في نفوسهم، و جمهور هذه المرحلة بعد أن اكتسب تجارب و خبرات يتجّه إلى التزّود بالقيم الاجتماعية، و بذلك تتلاحم المرحلتان في فعل خيالي خلاّق<<لا ينفصل عن السياق الاجتماعي الذي أنتجه، فهو انعكاس للمعتقدات الشعبية السائدة التي طالما ساهمت في تشكيل وعي الصغار، و تجذّرت في ذاكرتهم منذ أن تفتحت أسماعهم على الحكايات التي ترويها الجّدة أو الآباء>>[(1)] .

إنّ أهم وظيفة اجتماعية تضطلع القصّة الشعبية بالتأسيس لها و بثّها بين جمهورها و الإقناع بها هي رصّ صف الجماعة و تقوية وحدتها و تماسكها، و هو الهدف الذي تتقاطع فيه كل القصص، <<إنّه التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور فعّال في بناء المجتمع>>[(2)]، و هي وظيفة منطقية بالنظر إلى نتائج الوحدة في تحريك دواليب المجتمع و تنسيق جهود أفراده المنتجة، كما هي وظيفة تدفع عن الجماعة أسباب الانقسام و التفرقة و ما يمكن أن يحدث من تضارب و تعارض يضعف الجماعة و يسوقها إلى الهلاك و التطاحن، و هذا التوحيد قوة للجماعة يؤهلها لمواجهة الأخطار المحدقة بها، و يضمن لها

---

* - لا يعني خروج المرأة في المجتمع المحلي خروجًا رجاليًا، إنّما هو خروج في المكان و ملازمة للطبيعة المنزلية.

(1) - د. فوزي عيسى . أدب الأطفال . الشعر . مسرح الطفل. القصّة . منشأة المعارف، الإسكندرية . دط،1998. ص301

(2) - د. نبيلة ابراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص120

النصر و الغلبة لتكون في مهمة التطور الإيجابي نحو الصالح العام، إنّه التوحد الذي يجمع الجماعة على الاتفاق في اتخاذ المواقف من القضايا المصيرية بالنسبة إلى الفرد، بدءًا بجماعته الصغيرة (الأسرة) ثم جماعته الأكبر (المجتمع). هذه الوظيفة هي الهدف الأسمى للقصّة الشعبية تبنيها من معطيات واقعها، و تقنع بها جمهورها في نسق حدثي مدعوم بالأدلة و الشواهد لا يبتعد في بنائه عن معادل وقائع الحياة المعيشة.

إذا ما أردنا مثالا بسيطا لما سبق نطالع القصّة "**السابعة صغرونه**"، لنلاحظ أن البطل وحّد جماعته التي يتقاسم معها الموقف و الخطر، و اتفقوا على التخلص من الغيلان، و رأينا كيف لبّت الجماعة نداء الوحدة و شارك الجميع في دفع الخطر بالتخلص من الغيلان.

إنّ عمق القصّة الشعبية في تصويرها للجماعة و حثّها على التوحد، جعلها تستخدم وحدة الضّد لتعزز وحدة الجماعة في المواجهة، فالفرد بالفرد و الجماعة بالجماعة بما يشبه النيابة الشرعية في دفاعه عن قضاياه، لذلك قيل بموضوعية البطل في القص الشعبي لأنّه غير محفز بمصالح شخصية و إنّما مصلحة الجماعة هي المحفز.

من الوظائف الاجتماعية الأساسية كذلك في القصّة الشعبية دعوتها الصريحة إلى محاربة الظلم و القهر و تكسير دوائره و اجتثاث أسبابه، و هي وظيفة وليدة ظروف إنتاج القصّة الشعبية داخل المجتمع العربي <<فالشعب العربي في كل عصوره يصارع الظلم و السيطرة الغاشمة، كما أنّه يحلم بالحكم العادل الذي تتم في ضلاله الوحدة التامة و الحياة الاجتماعية العادلة>>[1]، و لابّد أنّ مجابهة الظلم و الخطر مؤسس على قوة الجماعة الواحدة الموّحدة، هي الجماعة البشرية الإنسانية بصفاتها و شخصيتها و أخلاقها و وسائلها، و الظلم هو كل ما خالف طبيعتها، و لحظة الحسم تبدأ من تمّاس بين القوتين، و لا تذكر القصّة الشعبية أن الظلم انتصر على الجماعة المّوحدة أبدًا، و ما الانهزامات الجزئية إلاّ حافز تشكيل لإصرار أكبر و تجديد للوسائل، و النصر أخيرًا محطة لابّد منها في فلسفة القصّة.

لنلاحظ نص "**بقرة ليتامى**" :

- **أولاً**: البطلة و أخوها يمثلان قيمة التوحّد في جماعة الأسرة (الأب و الأم و الولدين)، و افترقت الجماعة بغياب حلقة الأم (موتها)، و تشكّلت جماعتان (الأب

(1) - المرجع السابق . ص126.

و زوجته و ابنته منها)، و جماعة البطلة و أخيها، و لعدم الانسجام بين طبيعة الجماعتين (خير / شر) حدث الانفصال.

- **ثانيا**: البطلة (لونجة) و أخوها دخلا في عزلة، و تعمقت عزلة البطلة حين تحوّل أخوها إلى هيئة حيوان (غزال).
- **ثالثا**: قام المبدع الشعبي بإدماج البطلة و أخيها ضمن جماعة جديدة (السلطان و رعيته) وحدث الانسجام.
- **رابعا**: وفد عنصر دخيل (أخت البطلة من أبيها) ففرق وحدة الجماعة.
- **خامسا**: لأنّ العنصر الدخيل لم ينسجم مع طبيعة الجماعة تم القضاء عليه و إعادة التوحد و الانتصار على الظلم فتحققت العدالة.

و على هذا المنوال تسير حركة الجماعة في القصّة من الانسجام الطبيعي و التوحد إلى تفعيل الوسائل في صراع الظلم و الانتصار عليه و تحقيق العدالة، ليؤخذ جمهور القصّة هذا التركيب مرجعا له في الوعي بقيمة الاندماج في الجماعة و الدفاع عنها و تحقيق سعادتها في كسر الظلم و إرساء العدالة، و لاشك أنّ هذه الوظيفة هي حاصل الفعل الديني و قيميه الأخلاقية السامية، فالدّين الإسلامي الذي هو مبثوث في منابع الإبداع الشعبي يمجد الجماعة و يقوّي وحدتها و يستكثر عددها و يطور وسائل الدفاع عنها، ليحمل الجماعة على الفرد و الفرد على الجماعة محذّرًا من الفرقة و التفرق.

III . الوظيفة الفنيّة للقصّة الشعبية :

سبق الذكر أنّ القصّة الشعبية من حيث هي نص تستلهم موادها و تشكلّها من مصادر سابقة لها، و بعد تشكلّها دخلت مرحلة التداول الذي يفضي إلى أدائها لوظائفها المتعددة، و من بين هذه الوظائف تأثيرها في أجناس تعبيرية أخرى، و بين المصدر و التوظيف و الوظيفة تنتصب قامة الإنسان الفكرية و الفنيّة بقدرته و اقتداره على الحفظ و التفريغ، على الفهم و التوظيف، على وعي الشكل و إعادة التشكيل، و يمكن – اختصارًا - وصف العملية على عمقها و تداخلاتها المعقدّة بالإنتاج و إعادة الإنتاج.

يجمع كلّ الباحثين و الدارسين على جماعية القصّة و شيوعها في الأوساط الجماهيرية دون استثناء، فالجماعية صفة توفيقية بين النصّ و مؤلفه و متلقيه، و انتشار هذا النّص غير محكوم بقيود ثقافية و لا لغوية يخترق بفكرته حدود الفرد ليدمجه في كلّ الجماعة، و تستلهم الجماعة فكرها من الفنون المشتركة، و تتشكل وفق ذلك رؤيتها لنفسها و لغيرها و محيطها و قد تدقق الرؤية إلى الفرد من هذه الزاوية.

إنّ نشأة الفرد في الوسط الجماعي و انطلاقه في فسيح حدوده يغرس فيه ثقافة ذلك الوسط، فيتكلم لغته و يفكر تفكيره و يعيش قضاياه في لحظات السعادة و الألم، ليترسخ انتماؤه و تتوطد مرجعيته و يلتحم حلمه بأحلام الجميع و يخاف الخطر على الجماعة لأنّه خطر عليه، و كلّ إبداع مهما تناهى في التعبير عن وجهة نظر فردية فإنّه ابن شرعي للجماعة، و سرعان ما تذوب الفردية في وعاء الانتماء، و تأكيدًا من واقع الفرد المبدع فإبداعه لاشكّ أنّه موجه إلى الجماعة، فلا من شاعر أو ناثر كتب لنفسه، حتّى و إن فعل فهو يكتب لنفس لا تحيا خارج نفس الجماعة. إنّ هذه الخلفية من الظروف الثقافية و التاريخية و الاجتماعية حاضر حياة الإبداع فكرة فنصًّا، و إذا ما كانت المعاني مطروحة في الطريق كما قال نقاد الأدب، فإنّ اللغة لباس لا يخفيها بل يفضحها و يجلّيها.

القصّة الشعبية تتسم بسعتها و لها القدرة على حمل أجناس لغوية أخرى، و قد فعلت فتضمنت المثل و الشعر و كانت وثائق للتاريخ و محاكاة لفنون غير لغوية، و هذه الفسيفساء دلّت على قدرتها و سعتها و كثرة مصادرها.

إذا كان بيت واحد من الإلياذة قد أوحى إلى الفنان **فيدباس** بصنع تمثال زيوس، فإنّ هوميروس يغلب الاعتقاد بأنّه لم يكن إلاّ جامعًا لما عاش في روح الجماعة من حكايا و قصص مرتبطة بشؤونهم، و بذلك يكون فيدباس استلهم فنّه من الجماعة بواسطة هوميروس، و قد يستغرب أحدهم من حديث **ماركيز** مبدع رائعة (مئة عام من العزلة) إحالته السائل عن منابع إبداعه إلى جدّته وجدّه و أهل أسرته، لكن العارف يقدّر جوابه ويفهم قيمة الإحالة، لأنّ الأسرة و ما تمارسه من تلقين للطفل و ما تبثه فيه من فنونها الشعبية تدمجه في الجماعة، و منها ينطلق إلى آفاق الإبداع بعد أن تكون جذوة الموهبة نارًا عظيمة.

القصّة الشعبية تحمل في ثناياها فكرًا إنسانيا، تصدر عن ما سار حيّا في جماعتها من بقايا أسطورية و خرافية و رموز دينية و تراثية، ممّا يعني عراقتها، و منه يسهل التبرير للقول بأنّها أثرت كذلك في الأدب الرسمي (الفصيح) بكل أجناسه، لأنّ جنسا أدبيا كالقصّة الشعبية يقدر على استيعاب ذلك الكم الهائل من المصادر العريقة لا يعجز عن التأثير، و يتعمّق الاقتناع إذا ما وعى المتتبع للقصّة حضورها القوي في أهم مراحل الأدباء و الفنّانين، مرحلة الطفولة، و مع هذا قد يناقش القول بتميّز الأدباء في شخصيتهم الفنيّة و تعاملهم مع تراثهم، لكن الذي يجب إنكاره و بإلحاح هو انقطاعهم فيما أنتجوا عن تراثهم[1]، و من باب المناقشة تنكر فئة من الحداثيين أثر القصّة الشعبية في بناء القصّة بمفهومها الحديث و بنائها الرسمي، و ينسبون نشأتها إلى الغرب، و نحن لا نعدو أن نكون ناقلين عنهم، و في الرّد عليهم مفارقة عجيبة تتمثل في أنّ الغربيّين أنفسهم يقررون بحجج علمية سبق العرب إلى القصّ و نقل الغرب عنهم روائع هذا القصّ[2]، و مع هذا لا مجال لإنكار الأثر الغربي في أجناس الأدب العربي الحديث.

تأثير القصّة الشعبية في الأدب الرسمي (الفصيح) يكون بإحدى طريقين :

الطريق المباشر و هو اتخاذ القصّة مادة للعمل الأدبي مع تعديل و حذف و زيادة بما ينسجم مع ظروف البيئة التي ينتج فيها المبدع، و بما ينسجم مع شخصيته الفنيّة و رؤيته الفكرية.

و إمّا بطريق غير مباشر في شكل تضمين يتشابك مع البناء الكلّي للإبداع، و الجدير بالذكر <<أنّ السير و القصص الشعبي كان المعين المباشر في عدد من المسرحيات و عدد من الروايات منذ القرن التاسع عشر حتّى الآن>>[3] .

تحضر القصّة الشعبية بقوة في الأعمال الروائية لأنها من طبيعتها و مشتركة معها في نمط المحاكاة، و تتقاسم معها المرجع مادة البناء و تتقاطع معها في طريقة العرض القائم على حبك الأحداث في إطار الزمن و المكان، و الفرق واضح بين الاثنين بعد ذلك في تفاصيل

(1) - ينظر : فاروق خورشيد. في الرواية العربية، عصر التجميع .ص213 و ما بعدها.
(2) - راجع: أ.ل. رانيلا. الماضي المشترك بين العرب و الغرب، أصول الآداب الشعبية الغربية. المقدّمة.
(3) - - د. حلمي بدير. أثر الأدب الحديث. ص63.

الشكل و اتجاهات الرؤية، و هو رأي مؤسس حين يدرك الدّارس أنّ فعل الرواية من الناحية التجريدية يعني إنتاج عالم من الرؤى و الأفكار و القضايا و المواقف عن طريق هيكل السرد و إمكاناته، ليعمم القول بأنّ <<العمل الروائي "مرآة" تتقبل الكثير من الملامح الفردية و الجماعية الحافة بولادة الأعمال الأدبية. لكنّها مرآة "غير حيادية" ... إنّها سطح محوّر معّدل مغيّر، بل مضيف متجاوز أحيانا>>[1].

التراث الشعبي الذي تنتمي إليه القصّة الشعبية و تمثل أحد أهم مواده، ضخم و واسع عند العرب، متداخل، مربوطة مواده في شكل عضوي تقود عملية تتبع خيوطه إلى فهم علاقاته الشبكية الرصينة، فالقصّة من هذا المنظور ليست عملا معزولاً عن باقي التراث، بل هي صورة محققة لفسيفساء المادة التراثية التي أنتجت في الجماعة و لها و ضمن شروطها، و إذا ما وعينا تميّز النخبة في تعاملهم مع مواد التراث المدّون و الشفهي نكون منصفين بالقول أنّه لا يملك الأديب الفرد صانع النصّ النخبوي لشخصه و فنّه انسلاخا عن موروثات الجماعة التي هو أصلا واحد منها، بل يزيد عن ذلك في أنّه مسؤول عن صياغة فكرها و الدّفاع عن قضاياها، و إلاّ فهو يريد حياة خارج بيئة صنعته و ألهمته فنّه، و لا يعني ذلك الخروج سوى موته و موت فنّه، و هنا لابّد من التذكير أنّ مولد علم الفلكلور كان نتيجة المدّ الديمقراطي و سلطة الجماهير التي وصلت إلى مراكز القيادة و التوجيه السياسي و الفكري، ممّا يعني أنّ كلّ أديب قديما و حاضرا يذيع صيته و يستمر خلود عمله حين يصقل بأدوات فنّه جسد و روح الجماهير، و ليس يعني القول بالالتزام في الصدور عن فلسفة الجماهير و قوالبها الفكرية و الصور الفنيّة المالئة لها في إنتاج الأدب النخبوي أنّ الأديب موّجه بسلطة فوقية تعسفية تملي عليه ما يجب و ما لا يجب*، لكن الالتزام اتجاه الفنون الشعبية يعني عكس ذلك، إنّه حرية الأديب في التقاط ما يعمّق فنيّة نصوصه و يربطها بوعي الجماعة، و تلك رسالة الأدب، و من هذا يمكن القول أنّ القصة الشعبية لازمت كوامن الإبداع

---

(1) - صلاح الدين بوجاه. في الواقعية الروائية، الشيء بين الوظيفة و الرمز. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت . ط1، 1413هـ/1993. ص124.

* - حدث الإلزام في أوضح صوره عند الشيوعيين و خاصّة الاتحاد السوفيتي.

عند الأدباء، و كانت حاضرة في ذاكرتهم و هم يفكرون و هم يبدعون، و ليس الالتزام بها نقيضا للحرية لكنّه نقيض للفردية العقيمة.

إنّ استمرار القصّة الشعبية عبر الأجيال لم يكن هدية من الجماعة أو الفرد، و كذلك لم يكن بقرار اتخذه حزب أو دائرة في السلطة، إنّما كان لها هذا الخلود لقوة فيها، في فكرتها و صياغتها، في حياتها بين ضلوع الشخصية الجماعية، و هي ليست ظاهرة ثقافية محدودة الوجود، بل إنّها عالمية مشتركة بين كلّ الشعوب و الأمم، و متنها ثري مغري و منهل لا ينضب، فهي <<تشمل القصص الشعرية الحماسية للأبطال، و الأناشيد و الأغاني، و الأساطير القديمة، و حكايات الحيوان، و هي تشمل كذلك الحكايات العائلية المنزلية و العاطفية في كثير من البلاد، و هي قد تكون كذلك جزءا من التراث الشعبي القصصي العالمي>>[1]، لذلك اتجه إليها المبدعون أخذًا عنها لثقتهم في تقويتها لإبداعاتهم.

يمكن أن نحدّد النقاط التالية في رسم تأثير القصّة الشعبية في الإبداع الفنّي النخبوي (الأدب):

أولاً: **<u>أدب الطفل:</u>** يعتمد كتّاب الطفل توجيه خطابهم مبسطًا يسيرًا حتى يحصل التجاوب الذي يرغبونه، و يتفاعل الطفل مع النّص، لذلك تكون القصّة الشعبية أقرب الأشكال إلى ذهن الطفل لأنّه لابد و أن يكون في رصيده شيء منها قبل مرحلة الدّراسة، و علاقته بالمقروء تبنى على ما تلقاه شفاها في المرحلة التي كان فيها أفراد الأسرة (الأم، الجّدة ...) هم المدرسون و المعلمون و كان البيت هو المدرسة و المعهد و الجامعة، و كاتب أدب الطفل يستثمر تلك المرحلة و ثقافتها في مواصلة البناء الفكري و الثقافي للطفل، فتتطابق <<فنون الأطفال و آدابهم تطابقا كبيرًا مع المأثورات الشعبية و تتلاحم معها بشكل عضوي، حتى لقد قيل في واحدة من الدّراسات في جامعة "رايت" في مدينة "دايتون" في أوهايو الأمريكية : إنّ 75% إلى 85% من أدب الأطفال مأخوذ عن التراث الشعبي، و يمضي على منواله>>[2]، و هذا التعامل مع التراث القصصي من خلال تضمينه أو إعادة كتابته للطفل يخبر بقوّة فاعلية التراث في التكوين الثقافي و الفنّي للطفل، كما يخبر بوعي الأدباء المتخصصين في

[1] - د. مريم سليم. أدب الطفل و ثقافته. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان . ط1، 1422هـ/2002م. ص189.
[2] - د. طارق جمال الدّين عطية، د. محمد السيّد حلاوة. مدخل إلى مسرح الطفل. ص95.

الكتابة للطفل بدور القصّ الشعبي في توثيق الصّلة بين الطفل (الفرد) و جماعته ليكبر في مجال فكري يدفع خطر الانقسام عن المجتمع، و يوّحد شخصية المجتمع، و هؤلاء الكتّاب كانوا أطفالا ممّا يجعل القول أنّ تدقيقهم في انتقاء مادة أدبهم تأكيد عملي لما عاشوه و يعايشونه، و لا يقصد كتّاب الطفل في اعتمادهم على القصّة الشعبية مادة لإنتاجهم تقريب المسافة بين الكاتب و النّص و متلقيه (الطفل) فحسب، بل يطمحون من خلال ذلك إلى بناء مشروع جيل من الأدباء و المفكرين ملتزمين بخصوصيتهم الحضارية، لأنّه وجب التذكير بأنّ التراث و القصّة خاصة حامل قوي لصور الانتماء و معطيات الحضارة الأم التي ينشأ الفرد في حضنها.

لا ضير أن تستعير الأمم من بعضها البعض نصوصا قصصية شعبية مادامت تعبر عن القيم الإنسانية بمفهومها الواضح الفاعل في بث قيم وحدة النفس البشرية، لكن الأمر الخطير أن يقتل أدباء الطفل قصصه الشعبية بدعوى عدم صلاحها، و يستعرون له قصصًا نبتت في مناخات فكرية مختلفة عن بيئته أو مناقضة لقيمه، و الأمر خطير فعلا إذا أدركنا حقيقة أنّ هذا الطفل هو القوّة الفاعلة في تكوين الشخصية الحضارية للمجتمع، لأنّ حركة المجايلة لا تحكمها النظم الاقتصادية أو السياسية بقدر ما تحكمها النظم الفكرية و الأدبية، لذلك تصبح هذه المجايلة في قطيعتها مع التراث دائرة مفرغة مهددة بالملء من ثقافات أخرى لا تجانس مطلقا طبيعة حضارة امتدت مئات السنين.

في مطالعة سريعة لبعض قصص الأطفال و جدنا القصّة الشعبية حاضرة مادة و تضمينا في كثير منها، و أجاب الأطفال أنّهم يعرفون بعضا منها قبل قراءتها، لكن هذا الحضور للقصّة الشعبية محكوم بالتوجيه الأسري و المدرسي، و لا نجانب الصواب في القول أنّ المّد الإعلامي السريع و مواده الكثيفة عبر الوسائل المختلفة أقوى من ذلك التوجيه في مجتمعنا الذي ما يزال غير واع بالخطر، فعلى سبيل المثال أفلام الكرتون مادة سردية مصورة تزرع في الطفل كثير القيم الإنسانية، غير أنّها لا تخلو في كثير منها من تسميم حضاري، و نخلص بقولنا إلى دعوة أدباء الطفل و موجهي الإعلام إلى الالتفات إلى القصّة الشعبية و دراسة قيمها و سبل بثها إذا ما أردنا استمرار مجتمعنا أصيلا و متفتحًا لا مفتوحًا.

ثانيا: <u>بذرة الإبداع :</u> تفعل القصّة الشعبية في تكوين مرجعية إبداعية في ذهن المتلقي عبر ترسبّها، فهي ترسم مخططًا إطارًا في ذاكرة المتلقي من خلال تأطيرها الشكلي، إذ تحدّد قالبا

نموذجيًا يتسع مع كثرة تلقيها، يصبح قابلا للملء بأفكار إبداعية أخرى، لذلك فهي مخطط يربط الخطاب بالذاكرة[1]، في صيغة العلاقة بين الفكرة (الموضوع) و التعبير، لأنّه من غير المعقول أن يكتب أحد قصّة و هو لم يقرأ أو يسمع نموذجًا لها، و يجوز القول في هذا السياق أنّ القصّة الشعبية تؤدي وظيفة التنشئة الإبداعية على الأقل في المراحل الأولى من حياة المبدع، لتكون بذلك نموذجًا يحاكيه محاولاً إبراز شخصية إبداعه، لكنّه لا يملك انفصالا عن النموذج.

تعد القصةّ الشعبية النموذج الأوّل الذي يمارس تأثيره في حياة مبدع القصّة الرسمية، فهي تقوم على هيكل السرد نفسه و تبني النّص بالعناصر نفسها، و لأنّها في المقام الأوّل محاكاة للحياة بمدركاتها و ما وراء مدركاتها، تتكئ على صور المجتمع و مرجع النفس، يصدرها إنسان اختفى بين الجماهير، فإنّ المبدع الرسمي يفعل الشيء نفسه من زاوية الوعي بإبداعه و إبراز فرديته، تلك الفردية تنحصر في النسبة الاسمية بين النصّ و اسم العلم.

إنّ حضور المخطط في إنشاء صور متعددة دليل على علاقة قائمة بين ثابت و متغيّر، فالثابت هو شكل الإبداع و المتغيّر هو المادة التعبيرية التي يملأ بها الشكل.

لابّد من إشارة مهمة تحكم المخطط بالخطاب في مجال القصّة الشعبية هي بساطة المخطط من جهة و سعته من جهة أخرى، لأنّ القصّة الشعبية - كما سبق - نمطية في شكلها غير أنّها مساحة استوعبت موادًا يعود بعضها إلى آلاف السنين و له هوية المجتمع الذي تعيش فيه القصّة، و هو الأمر الدّي يفتح للمبدع بابا واسعًا يأخذ من خلاله ما يحتاج، كما يحّس بحرية في التعديل و إعادة التشكيل، و يأتي نصّه ضمن المخطط العام يتفرد بالخصوصية في الصياغة و التصرف في عناصر البناء (الزمن، المكان، الشخصية، الحدث)، و ينقسم القصاصون الرسميون إلى قسمين:

قسم يستحضر نموذجا معينًا فيقصد إلى إعادة تشكيله .

و قسم يفتح الباب لحركة تداعي رصيده الشعبي.

لكنّ الثابت هو حضور المخطط لأنّ الفرد من الجماعة و الجماعة صورة للفرد، و النّص الشعبي بينهما مشترك أصيل.

---

[1] - ينظر: د. نازك ابراهيم عبد الفتاح. مشكلات اللغة و التخاطب في ضوء علم اللغة النفسي. ص143 و ما بعدها.

ثالثا: __الرمز:__ يقوم الرمز بين طرفين هما المرجع و التوظيف، فالأوّل يمثل نشأته و دلالته الأولى، و الثاني هو مرحلة التجريد حيث يصبح الدّال صورة مكثفة لمدلول واسع الحضور في العملية الإبداعية، و استخدام الرمز ظاهرة أصبحت تقليدا في الأدب الحديث حين ترسّخ مبدأ التجريد و التعبير بصيغ التكثيف المعنوي، و برع في ذلك الشعراء و كذلك الناثرون و كتاب القصّة منهم، فلا يكاد يخلو عمل إبداعي أدبي من هذه الظاهرة، و لعلّ ما ذهب إليه بعض النقاد و الباحثين في تفسير الظاهرة بأنّ الأديب المعاصر مقتصد في تصويره بطريق التعميق و الإحالة قول مقنع، و يفتح لنا مجال الإضافة للقول بأنّ الظاهرة كذلك دليل على السير بالعمل الأدبي نحو الجماعية أكثر، فالرمز ليس ملك الفرد و لا من إبداعه، و إنّما هو دال يشترك الجميع في تجريده، و حصل الاتفاق على المعنى و التصوير، و للقصّة الشعبية حظ وافر من التجريد الذي حصل أولاً في نصّها، حيث تقتسم النصوص القصصية الشعبية رموزًا عدّة و توظفها بالدلالة و الطريقة نفسها، فالغول مثلا في كلّ النصوص رمز للخطر على الإنسان و هو ترميز داخلي يتعلق بنمطية البناء القصصي الشعبي، و كذلك رمزية المكان و الزمن، فالمكان المحفور في الأرض له رمزية السجن و الهلاك*، و في الزمن يمثل الليل بظلامه رمز الخوف و تهديد القوى الشريرة. و عن فعل الرمز الشعبي القصصي في الأدب الرسمي و تأثيره في صناعة النمط الإحالي، فإنّه يمرّ بالتجريد ثم التوظيف، و لابّد من القول أنّ التجريد حصل في القصّة الشعبية ذاتها ومن داخلها فأصبح الرمز جاهزًا للتوظيف، و هناك رمز النصّ ككل و حضوره الإحالي في النّص الرسمي، و يمكن في هذا التدليل بميلاد المثل الشعبي من نصوص قصصية.

إنّ تحوّل القصّة الشعبية إلى رمز يعني حضورها القوي كمصدر للإبداع الرسمي، و وجودها في بؤرة المبدع الفرد، كذلك يعني شيوعها لأنّ الرمز يشترط فيه أن يكون دالاً مكثفا للمعنى، يحيل على مرجع، يستخدمه المبدع لتعميق فكرته، و يتخّذ منه قاسما مشتركا بين المتلقين قد يختلفون في تأويل بعض جزيئاته لكنهم لا يخرجون عن دلالته الأساسية، و باستخدام المبدع الرمز الشعبي يضع نفسه بين الجماعة لأنّه تلقى الرمز كما تلقته الجماعة، مع احتفاضه بقصدية التوظيف و فردية السياق الذي وضع فيه الرمز، و بهذا يحقق

* - البئر، المطمور ... مثلا.

المبدع النخبوي أحد أهم صفات العمل الأدبي و هي اجتماعيته، و يكشف عن فعل الشخصية الجماعية ــ التي هو واحد منها ــ في دفعها لبذرة الإبداع نحو النضج.

بناءًا على هذا الأساس يمكن فهم عملية التأثير و التأثر التي تحكم القصّة الشعبية و الأدب (الرسمي)، إنّها علاقة منتجة بين الفرد و جماعته التي يرضع ثقافتها و ينشأ على تقاليدها الحضارية، و يتعمق فهمنا للتنشئة الاجتماعية، و هي العلاقة التي يتضح فيها القول بأنّ <<الإبداع ظاهرة اجتماعية، لأنّه يتم من خلال فرد أو أفراد يوجد أو يوجدون في مجتمع و ينتمون إلى جماعة و تظللهم ثقافة و يتعاملون برموز معينة، و يخضعون لعمليات تربوية تنشيئية من خلال الثقافة التي يتواصلون بها و معها>>[1].

و الذي يجب أن نكون واعين به تمام الوعي هو مصدرية القصّة الشعبية في بناء الشخصية المبدعة من حيث شحنها بالقيم الثقافية و الفكرية و ربطها بالانتماء الحضاري و فعلها و تكوين مواقف واعية بالحركة التاريخية للحضارة و علاقة الفنّ بها، غير أنّ هده المصدرية لا تعني ذوبان الشخصية المبدعة الفردية لتغدو ناقلة عمياء، فمن الإنصاف القول بأن المبدع ينتخب مواد القصّة الشعبية من زاويتين:

<u>أ- الموقف:</u> و هو ما يتعلق بالقدرات الفكرية و اللغوية و موهبة المبدع في استلهام القصّة الشعبية، فلابّد و أن يتفاوت المبدعون في الرصيد القصصي الشعبي، و الذي لا يستخدمونه إلا من زاوية وعيّهم و إدراكهم بما يقصدون إليه من إبداء مواقف، تلك المواقف تلبس ثوب الفنّ الشفاف لترينا الشخصية المبدعة من حيث هي ذات مفكرة تطمح إلى تفعيل قوتّها اتجاه محيطها، و هنا يستدعي المبدع شيئا من القصّة الشعبية ينسجم مع موقفه و يتلاءم مع ما يريد تبليغه، لأنّه حريص على التواصل الفعّال مع جمهوره، و هو تقليد يصنع مجد المبدع حين يوّفق، و يهدد استمراره إذا ما فشل.

<u>ب- الجنس الأدبي:</u> تشكّل القصّة الرسمية أقرب الأجناس إلى القصة الشعبية، لكن هذا لا يعني أنّ علاقة القصّة الشعبية في تأثيرها حبيسة هذا الجنس وحده، بل هي ممتدة إلى الأجناس الأخرى لأننّا اقتنعنا برمزيتها، فكل الأجناس الأدبية تتوسل المخزون القصصي

---

[1] - أ. د. عبد الحميد مصري حنورة. علم نفس الأدب و تربية الموهبة الأدبية. المجلد الثاني : دروب العبقرية و عطايا المبدعين. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة. د ط، 2002. ص18.

الشعبي في تعبيرها، و تستلهم منه ما تحتاج، و الجنس الأدبي يفرض نوعًا من الأخذ عن القصّة الشعبية، فكل جنس ينسجم مع مادة موجودة في القصّة، فالشعر مثلا يحتفي بالرمز، و القصّة تستعير حركة السرد، و المقال يعتمد على الإحالة المباشرة، و المسرح يستفيد من حركة الأداء[1].

هاتان الزاويتان هما الفاعلان القويان في حكمنا على أيّ مبدع بالنجاح أو الفشل فيما وظّفه من القصة الشعبية.

[1] -ينظر: د. أحمد صقر. توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. مركز الإسكندرية للكتاب. د ط، د ت. ص19، 20.

ماذا يقول المبدعون ؟

من أجل دعم ما قيل عن الوظيفة الفنيّة للقصّة الشعبية و تأثيرها في تلقين المبدع و تنشئتها له، و ما تضخّه من إلهام في مخزونه الفنّي الذي يغرف منه على حسب المقام و السياق التقيت بعض المبدعين من أبناء المنطقة و حادثتهم في حوار فوثّقوا لي بعض الكلام عن حصاد تجربتهم الإبداعية و علاقتهم بالقصّة الشعبية و حدّدوا رؤيتهم لها و كيفية تعاملهم معها.

و لنسمع القاصّ عزالدّين جلاوجي يقول* : <<حاولت أن أقدّم خدمة للتراث فظهر في كلّ قصصي القصيرة و في رواياتي (...) و لعلّ النصيب الأوفر ظهر منه في رواية (سرادق الحلم و الفجيعة) حيث حاولت استلهام التراث الشعبي كما التراث العربي بصورة عامّة و من أهم ما حضر قصّة الغراب و كيسا الذهب و القمل، كما حضرت قصّة العجائز اللواتي يسقطن القمر في القصعة>> فهو إذن واع بتوظيف القصص الشعبي و ما كان ليدرك هذه المرحلة المتقدمّة من التعامل مع القصّة الشعبية لولا تشبعّه بها لمدّة طويلة تلقي فيها رصيدا مهما منها، و يؤكد ليقول : <<في رواية "راس المحنة" كان الحضور أشدّ ابتداءا من العنوان حيث تحضر قصّة "راس المحنة" في العنوان و في المتن كما تحضر قصّة "ذياب لهلايلي و الجازية" من بداية القصّة إلى نهايتها متعانقة مع أسماء الشخصيات من جهة و مع الحكاية من جهة أخرى>>، و من كلامه نتجسس العمق البعيد للقصّة الشعبية الكامنة في بؤرة الإبداع بنموذجها و موادها، كذلك الوعي برموزها، و ما كان المبدع ليستعمل القصّة الشعبية لولا يقينه بفعّاليتها و جدوى إقامتها التواصل الذي يرجوه مع القارئ، و هو ما يؤكده قوله : <<هذا الحضور للتراث الشعبي و للقصّة بصورة خاصّة يجب أن يكون حضورًا واعيا له دلالته الفنيّة و الجماعية و بالتالي فلا يكون حضورا من أجل الحضور>>، لينتهي القاص إلى ضرورة الإبداع في ضوء التراث الشعبي، لأنّه واجب، و على المبدع فقط <<أن يبعثه بما يتناسب و روح العصر و تطور الإنسان، و أنا أحبّ دائما الارتباط بالثقافة الجزائرية و التراث الشعبي الجزائري الغني ...>>.

* - عزالدّين جلاوجي : قاص من بلدية "عين والمان" عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين له روايات مطبوعة، كما له اهتمام نقدي و خاصة الجزائري منه. كما ألف في التراث الشعبي. قابلته في أفريل2004.

و يحدثنا قاص آخر عن ثقافته و انبجاس إبداعه الدّي يقول عنه <<إنّ إبداعي مدين للرّيف بالكثير>>.

إنّه القاص محمد العيد بهلولي*، الذي أكد في غير حديث أنّ الثقافة الشعبية بكل فنونها تسكن في عمق بؤرة إبداعاته، و منها القصّة الشعبية التي يقول أنّها ألهمته بعطاء سخي من موادها و صورها، و انعكاسها يلحظه أي قارئ لإبداعاته، لأنّه كما يؤكد لا يمكن لأي مبدع كان التنصل من ثقافة تلقاها في طفولة شخصيته الأدبية، كما أنّ تأثير القص الشعبي دائم مستمر لا ينقطع لأننّا نعيشه من دواخلنا .. يقيم معنا.. يرحل معنا .. و نمارسه في كلّ لحظة.

قجالي العمري* هو الآخر مبدع من أبناء المنطقة في ذاكرته كم هائل من القصّة الشعبية مما يغني عن بيان تأثيرها في إبداعاته، هذا القاص تلقى القصّة الشعبية منذ المراحل الأولى لعمل جهازه التواصلي، و كان قلمه ــ كما يقول ــ واع بركبوبه القص الشعبي مطيّة لإقامة جسر التواصل مع القارئ.

الشعراء كذلك حضرت القصّة الشعبية في كيانهم الاجتماعي و وظّفوا موادها في أشعارهم، و كان للثقافة الشعبية عموما، و القصّة خصوصًا فعلها القوّي في توجيه السلوك الإبداعي، فكانت أعمالهم صورة أبدعوا تركيب أجزاءها الداخلية و الخارجية بما يحفظ التوازن بين تفرد إبداعهم من جهة و مشاركة الجمهور من جهة أخرى، إذ في مرحلة إطلاق الشعر مطلق الجماهيرية لا يصبح ملك الشاعر وحده، وهي ظاهرة لازمت الشعر أكثر من كلّ الأجناس الأدبية الأخرى، إنّها مرحلة يكون فيها المتلقي قارئا مشاركا للشاعر لا في الصياغة و لكن فيما تحمله الصياغة من أفكار و صور، و ضمن هذه العلاقة لعبت القصّة الشعبية دور الوشيجة القوية في قراءة القصيدة، و لا أدّل على حضور السرد في الشعر العربي من تأثير القصّ فيه.

و لنستمع لأحد الشعراء* من أبناء المنطقة يقول : <<و أنت تتلقى القصّة الشعبية تقرأ ذاكرة جماعة بشرية لها جذورها و قدرتها على توظيف المألوف عندها من

---

* - محمد العيد بهلولي قاص له أشهر عملين : دخان الكوانين . ندوب المنفى. التقيته على هامش ندوة أدبية نوقشت فيها روايته "ندوب المنفى". في فيفري 2004 بالعلمة.

* - ناصر معماش : شاعر له ديوان بعنوان "اعتراف أخير" . قابلته في أفريل 2004.

الإبداع>>، و يغنينا القول عن البرهان بأنّ المبدع ابن جماعته و يبدع لها، لذلك فهو آخذ من ثقافتها و عائد إليها، و يتعمق فعل القصّة الشعبية في نضج إبداع الشاعر حين نعي أسبقيتها في حياته، و مخزونها التقعيدي، و في هذا يقول الشاعر عن جماعته <<إنّهم عبّروا عنهم، عن واقعهم .. و عنّا كذلك .. هذا ما جعل قصصهم حيّة في الذاكرة، راسخة بأحداثها و أحاديثها و حيثياتها و أبطالها، حتّى و إن كانت مواضيعها بسيطة غير معقّدة (...) هكذا أرى القصّة و منطلقاتها، و تعجبني كثيرا بعض الخوارق>>، و بعد هذا يصارحنا المبدع بقناعة باتت فاعلة في إبداعه هي أنّ <<توظيف الشعبي في الفصيح انتصار للتراث و إعادة إعمار للنّص الأدبي الذّي بدأ ينكسر من وسطه و لم يبق فيه إلاّ حواشيه ..>>، و يصل بعد هذا إلى مقام النصح بأنّه لا يستقيم إبداع إذا لم ينطلق من هذا التراث الغنيّ السّخي، هذا التراث <<لابّد من قراءته مفصلاً بفواصله و علامات استفهامه>>.

مبدع آخر يدين للتراث الشعبي، و ينطلق من مدّه و جزره الدائم .. إنّه خليفة بوجابي*، الذّي تطالعنا قصائده برموز شعبية كثيرة وظّفها في نسق خطابه منسجمة مع شفرة الموروث و حياته المستمرة، يقول أنّه تلقى القصّة الشعبية في طفولته و كبرت معه، و عند كلّ مرحلة تتوالد صورها و تتناسل رموزها و دلالاتها، و العودة إليها و الأخذ منها فعل يحفظ للمبدع حياته في الجماعة و يدمجه في الضمير الجمعي، و هو تعميق لوشائج الصلّة القوية بين الإبداع و الواقع .. واقع معيش .. و واقع تحضنه الذاكرة من خصب الجماعة.

لعلّنا بعد هذه العجالة التي حاولنا فيها التقرب من واقع القصّة الشعبية و خبر حياتها عند المبدعين نصل إلى القناعة الرّاسخة بأنّ القصّة الشعبية ذات حضور قوّي في تنشئه المبدعين ثم مدّهم بما يحتاجون من مواد ثقافية يوظفوّنها و ما ينسجم مع مواقفهم و نصوصهم، لقد أجمعوا على أنّها ماضيهم الحاضر دومًا في حياتهم و حياة إبداعاتهم، ليكون التراث الشعبي ذلك المرجع الذي يقّعل موّرثه التواصل و المجايلة و يحفظ للكيان الحضاري الثقافي روحه، و في السياق نسمع صوت الناقد حنّا عبود يقول: <<إنّ فقدان هذه الموّرثة يعني فقدان كلّ ما يصلنا بالماضي، إذ يموت كل ماض و لا يعود يحرك فينا أيّ شغف أو تعلّق أو حنين أو شفقة أو

* - خليفة بوجادي : شاعر له ديوان بعنوان "قصائد محمومة". قابلته في أفريل 2004.

إعجاب ... إنّ الماضي لا يعود يعني لدينا أي شيء>>[1]، و ماضي الفرد هو ماضي الجماعة و الاستمرار يعني الوعي بالانتماء و حياة المبدع و إبداعه هو نفس يخرج من روح الجماعة و يعود إليها.

[1] - حنّا عبود . القصيدة و الجسد، مدخل إلى نقد الشعر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .ط1، 1988. ص239,240

الخـــاتمـــة:

إنّ البحث في التراث الشعبي شيّق و ممتع ، و كثيرا ما يتسلى الباحث و هو يغوص في مواده ، و يزداد تشبّعًا بمعارف جديدة تفتح له آفاقــا لبذل كثير الجهد و تحصيل الإجابات لما يطرحه من إشكالات.

القصّة الشعبية صندوق سحري فيه المعتقد و الفكر و الفلسفة و التاريخ ، و فيه فنيّة راقية .. هذا الصندوق إذا ما انفتح للباحث أحسّ أنّه الكنز الدّي قدّسته الجماعة حقبا من الزمن و بثته عبر الأجيال موروثا خالدًا أرادت من خلاله تفريغ مدركاتها العقلية و مخزونها الوجداني العاطفي ، هو ذا ما اقتنعت به بعد إتمام البحث ، و للتفصيل أوجز النتائج التالية :

- تمتد القصّة الشعبية على مساحة هائلة من المحاكاة ، محاكاة للإنسان بمدركاته ، و ما فوق مدراكاتــه ، و هي العمليـــة التي تحقق للفــرد و الجماعـــة التوازن النفســي و الاجتماعي ، كما تجيب القصّة الشعبية عن تساؤلات جوهرية و تستجيب للجماعة من تظافر تفكيرها تقليدًا و تجديدًا.

- القصّة الشعبية عريقة جدّا لما تحمله من مواد مبثوثة في ثناياها تعود إلى أزمنة موغلة ، الأمر الدّي يؤكد بما لا يدع مجالا للشّك عراقة الإنسان الدّي أبدعها ، و ما كانت لتستمر لولا أنّ الجماعة هي ذلك الإنسان.

- رواية القصّة الشعبية فعل يعمق دور العنصر المنسجم في جماعته ، ذلك العنصر مشحون بأفكار مشتركة بينه و بين المستمع إليه في دائرة الكلام الفني.

- القصّة الشعبية حدث تواصلي (نص) محكوم بنظام و ضوابط ، بعيد عن الاعتباطية و المجانية ، منتظم في نسق يحقق له الفعالية الاتصّالية ، لأنّه أنتج في مناخ ثقافي تاريخي ناضج.

- تعتبر القصّة الشعبية أرضية مشتركة يقف عليها المنتمون إلى دائرة الحضارة الواحدة القائم بناؤها على الأصالة و الانفتاح المشروط ، و الدّليل أنّها لم تصل إلى التداول إلاّ عبر قناة القصد و القبول بما يحقق شخصية الجماعة و وحدتها.

- من حيث المنهج تتميز القصّة الشعبية بالمرونة ، فهي تقبل اختبارات التاريخ و الجغرافيا الاجتماعية لأنّها دال على شعب مارس الحياة في الزمن و المكان المفتوحين على الشعوب الأخرى ، كذلك هي نصّ دال على بناء فنّي مغلق ما جعلها تقبل المنهج النّصي (البنائي) خاصة الترسيمة السردية ، و بعد ذلك فهي مخزون من الفكر الهادف ذو فعالية في وسط شيوعه قابل للملاحظة و الدّراسة و المقاربة العلمية.

- تحمل القصّة الشعبية مخزونا هائلا من القيم التعليمية و التربوية ذات الخلفية الأخلاقية الروحية ، تلك القيم جعلت النّص مطيّة لها في الوصول إلى المتلقين و بناء شخصية الفرد الدّي يبني مع غيره شخصية الجماعة ، تلك القيم هي روح القصّة و البناء رغم بساطته – حملها بجدارة.

- للقصّة الشعبية فعالية في تنشئة المبدعين و تخريج إبداعاتهم ، فهي مادة ثرية تضطلع بمهمة التقعيد و تفتح منافذ استلهام الموقف الفكري للمبدع ، و تغدق على نصّه ألوان الفن ، كما تساهم في صنع نموذج التواصل الفعّال للمبدع مع قارئه (الجمهور) ، و تحفظ بصمات التفرد كونها متعددة الأوجه وتضمن أواصر الانتماء كونها من الجماعة و لها ، و حضورها في النصّ الرسمي (الفصيح) واقع أكيد يعمّق رسالة الأدب و يصقل شخصية الأديب.

و الذي يمكن الإشارة إليه تخصيصًا:

- ليست القصّة الشعبية في منطقة الدّراسة (سطيف) لونا فريدًا متميّزا عن باقي مناطق الوطن ، لا من حيث الشكل و لا المضمون .. هذا ما وصلت إليه بعد المقارنة مع مناطق أخرى ، و هو ما يؤكد عقم الحدود الجغرافية في حصر مثل هذه الدّراسات ، لأنّ الحدود الثقافية هي الفاصل الوحيد ، و هو الأمر الدّي يدفع إلى التأسيس لعملية علمية تمسح مناطق الوطن جمعًا للقصّة الشعبية و أرشفتها في برنامج منهجي قبل أن تضيع.

- يجب على الثقافة الرسمية أن تتخذ من الثقافة الشعبية مرجعا لها في انتخاب برامجها و موادها ، و هنا أشير إلى أنّ القصّة الشعبية إذا ما وجدت العناية و الاهتمام قادرة على بناء مشروع أدبي ثقافي للطفل و الراشد ، فهي صالحة لأدب الأطفال كما هي صالحة للأخذ المباشر و الغير مباشر في شتّى الفنون ، و لعلّه من المنطقي أن يؤسس

ذلك على عملية الجمع و الحفظ العلمي حتّى يتسنى للدّارس و الناقد و الأديب العودة إلى تراث الجماعة ، و حتّى المؤرخ و عالم الاجتماع و السياسي لا غنى لهم عن هذا التراث، هذا التراث يحقق نتائج علمية و عملية مهمة إذا ما لقي الاهتمام اللازم.

ملحـــق النصــوص

1-	الفـــــــرطـــــاس
2-	السابعــه صغرونـه
3-	القط بو سبع ارواح
4-	بـقـــرة لـيـتـــامــــى
5-	ولـــــد الهجّالـــــــة
6-	الـعـفـــــريـــــــت
7-	انصيـــــص عبـــد
8-	لـقـبـــر الـمـمـســــي
9-	حـنّـايـــة سـبـعـــــــه
10-	سـقـــــه الجـايـــــح
11-	الـــصـــــــاحــــب
12-	احـــــديـــــــــدوان
13-	اتــشـيـــــنـــــــــه

الراوي : ميلود تركي

الفرطاس

يا سادة يامادة ربّي يجيبنا على طريق السعادة على السنوت امو لبهوت، لا يرزقها نهار تعيش لا يرحمها نهار تموت، اتسبّح و تنبّح و تنحّي ضروس الكلب و هو ينبح، طرشه و تجيب لخبز منين كان عايبه و تطلع الكيفان، عميه و تخيّط الكتّان.

أمّالة يا سيدي عالفرطاس عايش عند عمو و خلالو باباه بقرة، ولّى عمو صرحّو عالجماعة، ايروح هو يدّي البقرات هاذوك للمرعى، انتاعهم يربطهم و انتاعو يطلقها تصرح، لعشية ايجيب البقري ، انتاعو شبعانة و انتاعهم يروحو لهون و لهيه، و يضرب بقرة يطيحها و يقول آي ماتت و يذبحها، ايجيو ليها ايوزعوها، هكذاك هكذاك ... ألوحد النهّار اوصل الربيع يلعبو فالكورة، قالّو اليوم الفرطاس نصرحولو و انشوفو الدعوه انتاعو كيفاه، قالولو ياالفرطاس أحنا اليوم نصرحولك، صاقو البقري وراحو للمرعى كي وصلو يلقاو لرباق مطروحين اثورو هوما طلقو البقري انتاعهم و ربطو البقرة تاع الفرطاس، لعشية كي رجعو البقرة تاع الفرطاس مسكينة ميّة بالشرّ ولاّت تجري و تتلاح للزرع اضربها واحد بالصنب و يقولها طيّح ، ولاّو ايعيطو آجريو آجريو البقرة تاع الفرطاس ماتت، اتكّاو عليها ذبحوها و جابوها ، قالّو انوّزعوها، قالهم هو البقرة تاعي اتوّزعوها انتوم؟ ! ... والو، واش تعيّنلو يرفد مكحلتو - و هو خلاّلو ابّيو مكحلة- علّق السقيطة* و افقرها و ابقى .. الكلب اللّي ايجي يعطيه الحس، الكلب اللّي ايجي يعطيه الحسّ ... نقى لكلاب تاع الدشرة أكل ، جاو ناس الدّشرة العمو قالولو هاذي البقرة جافت و ما حبش يخلينا ننفقوها و اليوم ولّى يكتلنا فالكلاب كيفاه انديرولو.

قالهم عمو دبّرو روسكم.

قالو هيّا انهملوه.

راحو ليه قالولو هيّا اتروح للحّج، اتحمّاو فيه لاحوه في شكارة و كلفّو زوج يديوه يرميوه فالبحر، امشاو بيه فالشكّارة وصلو توال وحد الرّاعي حطّو الشكّارة .

قالولو أقبالك ارّوحو نشربو وانجيو.

* - **السقيطة** : هي جزرة الحيوان (خروف ، بقرة...)

قالهم ما عليهش.

هو حسّ بلّي امشاو و هو ثار يقول : عمّي مدّيني للحج و أنا لا بيت- عمّي مدّيني للحج و أنا لا بيت ...

قالو الرّاعي صح مديّينك للحّج و انت لا بيت.

قالو هيه.

قالو أنا حاب ارّوح للحّج.

قالو أمّالة حل عليّ .

و ادخل الراعي فالشكّارة، قالو الفرطاس بصّح ما تهدرش.

جاو هاذوك الزوج ادّاو الشكارة لاحوها فالبحر، كي رجعو، ازمان هكذا وجا الفرطاس بالسرعوفة* تاع لغنم، قالولو آسيدي هاذا كيفاه.

قالهم لاحوني فالشط برك لو كان لاحوني فالنّص كون شفتو واش انجيب.

ايروحو هوما غير اللّي ايلوح روحو فالبحر ما يخرجش، عرفو بلّي خدعهم اتفاهمو يهجرو الدّوار و يخليوه وحدو، راح هو يصرح كي جا ألقى الدّوار خالي و القى الكسرة في كلّ دار يهز و يمّد للقط ياكل ايموت القط اعرف بلّي مسمومة.

أمشى حتّى هو من هاذاك الدّوار، فالطريق لقى زوج من الناس وهو الثالث امشاو مع بعضاهم، قالو هاوكيفاه ... هاوكيفاه... ، و أنت؟ قالو هاوكيفاه ... هاوكيفاه... قالو أنت واش خدمتك؟.

قالو أنا صيّاد الحوت، و أنت؟.

قالّو أنا نضرب خط الرمل.

قالولو و أنت يالفرطاس؟.

قالهم أنا الدبارة منّي ببغل.

هام مع بعضاهم يمشيو، هوما وصلو على شط لبحر و اهوما يلقاو صندوق فلبحر عيّطو على مول خط الرّمل قالولو اضرب خطّ الرمل، اضرب خط الرّمل، قالهم فيه حاجة، زادو عيّطو على صيّاد الحوت قالولو - ياالله- اركب السفينة.

* - السرعوفة: قطيع الغنم كثير العدد.

قالهم نركبو أكل.

ركبو راحو جابوه، كي خرجوه حلّوه ألقاو فيه امرة مليحة ولاّو اداقو عليها ... قالهم الفرطاس شوفو يا جماعة مانضاربو مانكتلو بعضانا ارّوحو للسلطان وهو يفريها بيناتنا.

ايجيو للسلطان بلمرا هاذيك، عجبت السلطان نحاهالهم امّره، قالهم الفرطاس شفتو: هانا اتهنينا و شيخ ما قرا على شيخ، هوما مشاو في تيرهم وهو امشا في تيرو، أمّاله امشا ألقى وحد لعجوز هي و بنها عاش عندها، ويروح هو بنها للذخيرة تاع السلطان يطلع للخزينة ايجيب الذهب و كلش .. الفايدة ملا الدنيا، لعجوز هاذيك اقلبلها الخيرات الله يبارك.

ألوحد النهار فاق السلطان بالخزينة انسرقت، ايثور دار خابيه تاع زفت فالخزينة و تغلي، جالفرطاس كي العادة هو و الطفل قالو اتحدّر انت والاّ انحدّر أنا، قالو ولد لعجوز انحدّر أنا، دارلو لحبل و اهبط جا فالخابيه تاع الزفت ألصق جاف، ازمان حرّك الفرطاس لحبل حرّك حرّك ما كان والو، جا هابط مع لحبل كي قرب لقا الحمّان طالع شرّك رجليه حطّهم عالذرعين تاع الخابية اضرب العرف تاع الزرميط يلقى الطفل ميّت شاف دماغو، اتكّا عليه بالسكين دار ادماغو فالعمارة* واخرج، راح روّح للعجوز قالها ابنك هاي كيفاه هاي كيفاه ... ما تبكي ما حتّى شي ردّي بالك تبكي.

قاتلو وكيفاه انجيبوه.

قالها ما تخمّيش أنا انجيبو، شوفي أنا أنحطّ لقرب تاع الزيت عالدّاب و أنت تبعيني تشوفي ابنك.

خدّام السلطان حطّو الجثة تاعو فالطريق باه اللّي يبكي من النّاس يعرفو بلّي راهو أهلو، جا الفرطاس و العجوز كي شافت الجثة، اقعر الفرطاس لقرب و ثارت هي تبكي على بنها و تقول: يازيتي يازيتي ... انبرّدت قلبها على بنها، جاو خدّام السلطان.

قالهم العجوز راهي تبكي عالزيت اللّي ساح.

فالليل هاذيك الجثة تاع الطفل معسوسة مالحرّاس تاع السلطان، كيفاه ايدير الفرطاس راح جاب سبع قلاوش* ودارلهم السناسل في رقابيهم وشعل على كلّ قرن شمعة و جا يقول : منهو ربّك ياعبدك، منهو ربّك ياعبدك ... هربو الحرّاس مالخوف.

هزّ هو الجثة و ارجع، وصلّو خيّطلو دماغو كي بكري و كفنو و قال للعجوز ندفنوه، كوماساو النّاس ولد لعجوز فلانة مات أرّوحو ندفنوه .. اسمع السلطان قالهم بالاك هاذا هو ، روحو شوفو دماغو عندو والاّ ماعندوش، كي جاو ألقاو عندو دماغو، راحو دفنوه.

وولّى الفرطاس يسرق كي العادة ايجيب ذهب السلطان كي بكري، راح السلطان للمجّرب قالّو كيفاه الحلّ.

قالّو المجّرب انقولك دير عرس و اعرض النّاس أكّل ما تخلف حتّى واحد و سكّرهم و اللّي سرقك كي يسكر آو يعود يهترف بالمال اتّاعك.

دار السلطان العرس و وكلّ النّاس وسكرو وعاد الفرطاس ايهترف: هاو واش درت فالسلطان و هاو واش ادّيتلو ... اثوروا حقّولو نص من شلغومو -باه الصباح يعرفوه- رقدو كي جابتو الفطنه لقى نص من شلغومو ماكانش ايمضّي الموس و يندر للجماعة راقده نحي نص شلغومه، نحّي نص شلغومه ... نحّالها أكلّ.

الصباح جا نايض هو لوّل قالولو الحرّاس حبّس أنت هو اللّي ادّيت مال السلطان آك بايت تهترف بيه ضرك ايطير راسك.

قالهم هاذي خاطيه، هاي لجماعة أكل ماعندهاش نص شلغومه لاه غير أنا؟ .. حارو: أحنا نحينا لواحد برك كيفاه ولاّت لجماعة اكل ماعندهاش، آي سيدنا راحو للسلطان قالولو، قالهم اطلقوهم، كي طلقوهم جا مرّوح لقى الستوت- و الستوت دزها السلطان تتجسس فالدّيار عاللّي اسرق مالو- .

قالها واين كنت يامّ ستوت.

قاتلو ياوليدي آني كنت عند امّك و راهي اعطاتني حجرة ياقوت -جاب عليها لكتاب- وآني مرّوحة.

* - **قلاوش**: مفردها قلواش و هو التيس (ذكر العنزة)

قالها أرواحي نعطيك حفنة و الاّ زوج، وصلو للدّار قال لمّو أنت تحوسي السلطان ايطيّر راسنا، أكتل الستوت و ادّاها قبال السرايا تاع السلطان و عرّاها و خلاّها، كي جا الطالب الصباح ايأذن ألقى الدعوة موكحة: آه يا ربّي هاذا واش، كي جا يقول الله أكبر قال: الله كبرت. سمعو السلطان قالهم جيبوهلي انطيّر راسو، كي جابوه قالو ياسيد السلطان هاو واش شفت، هاو واش شفت ... قالهم أرواحو تشوفو ألقاوها الستوت ميّتة.

ولّى السلطان أطلب مالنّاس بالتي هي أحسن، و برّح البرّاح قال: راو ايقول السلطان اللّي ادّا مالي نعطيه بنتي و نص من محكمتي. جا هو قالو أنا الفرطاس اللّي ادّيتلك مالك ، قالّو علاه واش بيناتنا.

قالوا المرا اللّي جبنالك ملبحر باش اتمدها لواحد منّا بعدما ادّاقينا عليها أدّيتها ليك على هاذي راني اسرقتك و ادّيتلك مالك، و ما نبغي بنتك ما نبغي مالك، أعطيني لمرا و اخلاص.

أعطالو لمرا أزوج بيها. و هاذا ما سمعنا و هاذا ما قلنا.

الرّاوي : بعداش السعيد

السابعة صغرونه

حاجيتك ما جيتك لو كان هوما ما جيتك ، كان في زمان بكري وحد الرّاجل عندو سة ابنات و السابعة صغرونة ، و كان عندو كلب ايقولولو "زعيبر" ، وحد النّهار جا هاذاك الراجل عازم للحجّ و وصى الكلب "زعيبر" على ابناتو ، وهو امشى للحجّ .. و الغولة جات لبناتو و قالتلهم أنا خالتكم و حابّه انجي انبات معاكم، صغرونة قالتلهم هاذي راهي غولة و جايّة تاكلنا.

ألغدوة يا سيدي – جات الغولة و من ابعيد اتغنّي: "أنا الغولة ناكل سبع ابنات و السابعة صغرونة" .... يجاوبها الكلب: "و انا زعبير و انا زعبير وصاتّي سيدي اعلى بناتو و هب هب .. هب" .

خافت الغوله و ماقدرتش اتقدم ، ثارت قالت للبنات اضربو الكلب ضربوه و صغرونة ما تشتيش اعليه و اتقولهم بابانا هو اللّي وصاه باه يعّس علينا.

في كلّ ما اتجي الغوله يوقفلها زعيبر حتى ألوحد النهار قالتلهم لازم تكتلو الكلب و اطيشوه فالواد ، حكمو هوما الكلب ضربوه انمات و طيشوه فالواد ، ذيك الساع جات الغوله باتت عندهم و كانت اتكسّر لعظام و تعطيلهم ياكلو غير صغرونه كانت ماتكلش ، وحد النّهار قالتلهم فالليل لازم نهربو و راني انجي نحطلكم لعسل في افامكم باه انوضكم ، روح – آسيدي- كي عسعس الليل اللّي تحطلها لعسل في فمها باه تنوض تقولها :"محلاه يا اختي زيدني اشوي ، كي ماحبوش اينوضو لمت صغرونه اشلامتها (متاعها) و هربت. اجرات اجرات و اتغني :"يا لقمر اللّي ضارب في بيتنا .. في بيتنا .. يا ادرى اخواتاتي اتكلو و الاّ مزالو" ، يقولها لقمر راهي اكلات لوله ، اتزيد تجري تجري و تعاود اتغني:"يا لقمر اللّي ضارب في بيتنا .. في بيتنا .. يا ادرى اخواتاتي اتكلو و الاّ مزالو" ، يقولها لقمر راهي اكلات الثانية ... حتى قالها راهي خلصتهم و راهي لا حقاتك ، هي تجري و الغولة لاحقه وراها ، كي لحقت للواد قاتلو: "انشف يا واد لعسل و السكر" انشف الواد عقبت صغرونه و عاود ارجع الواد كيما كان ، لحقت الغولة و قالت لصغرونه واش قلتيلو قالتلها قتلو :"احمل يا واد لحما و الجرا و جيب ما فيك ، قالت الغولة "احمل يا واد

لحما و الجرا و جيب ما فيك" فاض الواد ادّاها حكمت فالعرق تاع الصجرة ، و كملت صغرونه هاربة ... خرجت الغولة من الواد و لحقتها.

صغرونه وصلت الوحد الغار دخلت فيه ألقات فيه "اسميميع بلحنش" درقها، كي لحقت الغولة قالت لسميميع بلحنش أعطيني أمانتي و الاّ نحرقلك الغار، قالها روحي لا ننسف اعليك نقلبك طوبه ، عاودت قاتلو الهدرة بدّات ، رد عليها كيف كيف ، زادت عاودت زاد عاودلها الهدرة ... انسف عليها قلبها طوبة.

ازوج اسميميع بلحنش بصغرونه و جاب معاها اطفل عاد عندو ربع اولاد ، و صغرونه تشتي بنها و تكره اولادو، قالتلو لازم تقرصهم باه ايموتو نتهناو منهم، المرّة اللّولة خباتو فلّعمارة تاع الكسرة جاو قالولها اعطينا الكسرة ، قالتلهم روحو اجبدو وحدكم لكبير فيهم فاق و قالهم خليوني اروّح نجبدلكم أنا ، كي حل لعمارة القى ابّيو قالو واش ادّير اهنا ، قالو راني نحوّس على اشدق (قطعة) كسرة اطري، قالو اخرج من ثمّ ، فالمرّة الثانية زادت خباتو صغرونة فالطلاعة تاع التمر ، جاعو لولاد قالو لصغرونة اعطيلنا شوية اتمر، قالتلهم روحو اجبدو وحدكم، خوهم لكبير زاد القى ابيّو ثمّ ، قالو واش ادير هنا ، قالو نحوّس على حبيبات اتمر طريّين ، قالو اخرج من ثمّ ، زادت صغرونه خباتو فالقربة تاع اللبّن ، كي جاو لولاد قالولها حابّين نشربو اشويه البن قالتلهم روحو كبّو وحدكم ، راح خوهم لكبير زاد القى ابّيهم ثم ... فاق باللّي ايحوّس يقرصهم.

صغرونه خممت و كمكرت (لقت) اسميميع بلحنش فالحنبل و قالت لولادو روحو اغسلو الحنبل ، كي وصلو للواد و جاو يحلوّه باش يغسلوه خوهم لكبير قالهم حبسو ، ضرك نغسلوه بالرزامة ، هز الرزامة و يضرب فالحنبل .. يضرب فالحنبل .. كي حلوّ الحنبل باش ينشروه القاو ابّيهم ميّت.

ممبعد الطفل لكبير و خوه اللّي قل منو (أصغر منه) صدّو من الدّار ، و ابقات صغرونه مع بنها و اربيبها ، كي كبرو عادو يخرجو يخدمو ، و كي ايجيو صغرونه اطيّب الكسرة تاع الصدر (السميد الصافي) البنها ، و تاع النخّالة لربيبها.

ألوحد النهار حطّو يتعشاو و هي دارت السّم لربيبها في جيهتو ، فاق هو ناض طفّا الضو و دوّر المثرد جا السّم في جيهتها اكلات ماتت.

ابقاو هاذوك الخاوه حتى ألوحد النهار اربيب صغرونه قال الخوه أنا صاد ، و اقبل ما ايصد اغرس زوج صجرات (شجيرتين) و قال الخوه هاذي اتّاعي و هاذي اتّاعك .. إذا ذبلت صجرتي اعرف باللّي مت.

صد اربيب صغرونه امشا امشا امشا ... حتى اوصل الوحد الغابة اسمع لغوال ترامقو (صوت لغوال) و ايقولو:" ناكلو اللّحم و نمششو لعظم .. ناكلو اللّحم و نمششو لعظم". ادّرق و اقعد ايطل شاف سبعه وسبعين غول .. اتكّلم واحد منهم قال:"اتحلّي يا ساكره" اتحّل لجبل دخلو ، ازمان و عاودو خرجو قال :"اسكّري يا ساكره" .

قال و الله غير انشوف واش كاين ، قال كيما قالو هوما :"اتحلّي يا ساكره" القى الماكله و الذهب و القى لعباد ميتين و لعظام، لمّ الذهب و كي جا يخرج انسى واش ايقول اقعد ثم ، كي جاو لغوال اتعرّى و ارقد مع الموته ، دخلو لغوال قالو :"ريحة لعباد في دارنا" امّاله واحد من الموته حيّ ثارو حمّاو السّكة و حطّوها عالموته كي حطّوها عليه عيّط ، حكموه ذبحوه اكلاو الرّمة و علقو راسو على باب لجبل.

خوه فالدّار يشوف فالصجرة اذبالت قال لازم ارّوح انحوّس على خويا ، امشا امشا امشا ... حتى اوصل للجبل القى راس خوه معلّق ثمّ ، اقعد ايعس حتى جاو لغوال ، خمم .. راح لّم النّاس و قالهم لازم نعرضو لغوال للعشا و نحفرولهم حفرة اكبيرة و انحّطو فيها لحطب .

روح –آسيدي- ذبحو ابغل و داب و دارو لعشا و عرضو لغوال دخلوهم حطّولهم لعشا هوما يتعشاو صكرو عليهم و شعلو النّار اتحرقو لغوال.

احنا امشينا الطريق الطريق و هوما امشاو طريق لحريق ، احنا كلينا التمر و هوما اكلاو لجمر.

الراوي : بخاخ عمّار

القط بو سبع ارواح

كانوا جماعة متوجهين للحج، اتكلّم واحد من جيرانهم قالهم ياجماعة أنتوم رايحين للحج نتمنالكم توصلو بخير و على خير، بصّح ياسي فلان (واحد من الجماعة) انوصيك جيبلي هدية، قالو هيه، امشاو اهنا هنا هنا ... عالزوايل و الدواب يعمرو بلاد -و ما يعمّرها غير ربّي الجوّاد- لحقو للحج جوزو الفرايض خلصو جاو باش ايروحو، اتفكر السي فلان اللّي وصّاه عالهدية و قال لازمني نديلو هدية، ألقاو قط يبيع فيه مولاه، قالولو بقداه هاذ القط، قالهم بطه ، أعطالو حقو و ادّا القط لاحو فالشكارة و امشاو ليه ليه ليه ... عمرّو بلاد و يخليو بلاد.

وصلو لهاذوك القبائل اللّي يحكمهم سلطان، آسيدي - السلام عليكم- و عليكم السلام، قالولهم اضياف، قالولهم اضياف الدّار و الاّ اضياف الجامع، قالولهم كي عاد كاين الجامع انباتو فالجامع منها انصلّيو و منها نباتو، كي وصلهم هاذاك السيّد قالهم مرحبا آني اهنا، جابلهم لعشا و صلاّو مع بعضاهم، قالهم السيّد يا جماعة حاذرو رواحكم.

قالولو لاه.

قالهم آو عندنا الجرد اللّي يلقاه راقد لا ما غزّلو شواربو يغزّلو رجلو ... واين لقا الضربة يزدم .

قالولو لاه ما عندكم باه تكافحوه.

قالهم السلطان انتاعنا اخبط اخبط ... ما دار والو .

قالولو ياولدي يرحمها ربّي أحنا في سبعة، سته يرقدو أوواحد عسّاس، و الاّ خمسة يرقدو وزوج يباتو يحرسو.

هو صد هاذاك السيّد أوهوما جبدو القط مالشكارة، دارلو الخيط في رقبتو باه ما عندو واين ايروح و طوّلو الخيط، هوما رقدو و القط هاذاك جا فالباب تاع المسجد الجرد اللّي ايجي يضربو بلكف يجيبو لهيه، الجرد اللّي ايجي يضربو بلكف يجيبو لهيه ...

اصباح لقاو وحد الربعين جرد عرمهم القط تعرام و ما كلاهمش، كي جاو لجماعة صلاّو الفجر و صلاّو الصبح، و الجماعة درقو القط اتّاعهم، جا السيّد جابلهم القهوة، جابلهم لفطور، شاف العرّام تاع لجرودة قالهم هاذا كيفاه.

قالولو عندنا مطرق وزوج باتو حراسة الجرد اللّي ايجي يعطيوه.

قالهم احنا الكفاح انتاعنا أكّل ماكتلناش هاذ العدد .

آسيدي مرحم الوالدين، بقاو يشايخو ... و امبعد قرّولو الصّح، قالولو عندنا باش انكافحو هاذ الجرد، باه؟ فتحولو الشكارة شاف القط، راح يجري للسلطان قالو راوجاوني جماعة ضياف و قمت بيهم و راهم جابو معاهم وحد الحيّة (غول) و راهو اكتل وحد الربعين و الاّ خمسين جرد لقيناها ميته.

قالو السلطان جيبهم.

جاليهم قالهم يا جماعة السلطان راهو حاب يتشرف بيكم يا حجّاج، هزّو الشكارة و امشاو للسلطان.

قالهم كيفاه كافحتو الجرد.

قالولو كافحناه بالقط هاذا.

قالهم يا جماعة هاذ الحيّة (القط) خليوه لي.

قالولو ياولدي القط هاذا راهو هدية، راهو عندنا جار ماعندوش باه ايروح للحّج وصانا على هدية و قريب انسينا و اشرينالوهاذ القط.

قالهم ياولدي القط هاذا مايتحركش من، عيّط للخدّام تاعو قالهم ادّيو القط ألبيت المال و خليوه واقف و غطيوه بالويز الشي اللّي غطّاه هزّوه ديروه فالساشي هاذيك. و ادّيوه لجاركم هدية خير مالقط، جابولهم الويز* هاذاك ايجي وحد القلبة والاّ اكثر.

هزّو الويز و امشاو امشاو ... هوما عادو في نص الطريق اوهوما خانتهم النيّة -يسمّى الحّج انتاعهم كان غير صحيح- قالو كيفاه نديو هاذ المال لفلان هكذا إولّي علينا سلطان والاّ أغنا الأغنياء، قالو نقسمو هاذ المال.

قالهم صاحب لمانة لالا أنا حجيت و لازم انبلغ الهدية.

قالولو نقسمو والاّ نكتلوك.

قالهم مانخونش و ما نفرّطش غير لكتلتوني.

واحد منهم كي شافهم متحمسين باش يكتلوه قالهم لالا أنا ماحجيتش باش نكتل النّاس، قالولو بالك اللّور، كي جاو يكتلوه قالو انوّصيك: راني خليت الزوجة على باب الحمل إلا ألقيت زادت عندها طفلة اضرب النّح ما تقول والو، و إلا ألقيت زاد عندها اطفل قولها قالك باباه سميه (غاب الحّق) في عهد عمر بن الخطاب.

آيا سيدي كتلوه ودفنوه و امشاو بعدما قسمو المال هذاك، وصلو لبلادهم راح السيّد هذاك اللّي وصّاه لزوجتو، قاتلو وزوجي واين راه.

قالها الله يرحم وراهو يسال عليك و ايقولك واش زاد عندك، قاتلو اطفل، قالها راه يوّصيك اتسميه (غاب الحّق).

سمّاتو هي مسكينة (غاب الحّق) - علابالك لمرا ماتفهمش واش الإسم- كبرو لولاد ووحد النهار هوما يلعبو و عمر بن الخطاب جا، هوما يعيّطو على بعضاهم ارواح يا فلان اروح يا فلان ... عيّطت امّو يا غاب الحّق يا غاب الحّق ... قال عمر بن الخطاب آو غاب الحّق و أنا حي؟! ... والله ننشوف القصّة هاذي كيفاه غاب الحّق، ولّى عيّط للمخلوقة هاذيك : يا مخلوقة كيفاه سمّيت ابنك غاب الحّق.

قاتلو آولدي الزوج انتاعي راهو حجّ و مات و مارجعش ووصّى نسميه (غاب الحّق)، قالها عيّطي عالسيّد اللّي وصّاه زوجك.

قالو كيفاه أنا على ديداني و الحّق امشى و غاب امّالة كي نموت كيفاه.

احكالو القصّة من البداية للنهاية، و أنا ماكتلتش.

قالو يا سي محمد ولاه ما جيتش قوتلي صحابي هام واش دارو و واش دارو ... ذاك السع كتلهم عمر بن الخطاب للسته حتي اللّي ماكتلش كتلو. هاذا ماسمعنا و هاذا ما قلنا.

الراوي:دريدي الغالية.

بقرة لتامى

قالك في زمان بكري كانت وحد لمرا عايشة مع الراجل و كان عندها زوج أولاد احكم عليها ربّي ماتت، و قبل ما تموت وصّات راجلها قاتلو:"البقرة اتاعي ماتبيعهاش، خليّها لولادي يعيشو فيها " هي ماتت و هو عاود ازّوجو.

لمرا هاذيك قاتلو اتبيع البقرة، قالها يا امرا كيفاه انبيعها هاذي بقرة لتامى و امهم وصاتني و أنا عاهدتها مانبيعهاش، قاتلو ماكنتش نعرف.. كثرت عليه ادّاها للسوق يقول –غناء-: ياهل الدلالة بقرة لتامى تتباع والاّ لالا. يقولولو: لالا .. لالا، يقلبها، الغدوة من ذاك ايزيد يديها ... هكذاك هكذاك ...

ألوحد النهار لبست مرتو البرنوس و لحقتو ألقاتو يقول ياهل الدلالة بقرة لتامى تتباع والاّ لالا يقولولو لالا. قاتلو تبيعها للوزّاعة (الجزارين) حتمت عليه باعها و قال للوزّاعة الضرع اعطيوهلي اعطاوهلو ادّاه حطّو فوق القبر تاع امهم، ايروحو هاذوك لتامى لهاذاك الضرع يرضعو، أمّالة مرت ابّيهم ماتعطيهمش ياكلو وهوما كيما رايحين يكبرو و يزيانو، وصّات بنها و بنتها قالتلهم تبعوهم واش ياكلو كولو، راحو عسّوهم لقاوهم يرضعو رضعو معاهم، كي يرضعو هوما يجيهم لحليب و اللبن، و كي يرضعو ولاد لمرا هاذيك يجيهم الدّم و القيح مرضو، راحت هي عستهم شافتهم يرضعو حرقتلهم الضرع و قبر امهم.

وحد النهار أعطات للطفلة صوف درعة (سوداء) قالتلها اغسليها فالواد نتولي بيضا، و الطفل اعطاتو الكسكاس قاتلو تجيبو معمر بالما، هيا سيدي الطفلة تغسل ما حبتش الصوف تبياض، و الطفل هو يعمر الكسكاس يمشي شويه ايسيحلو، هكذاك هكذاك انطاح الليل جا معروف (البومة) ايقول: "طرّي بالطين يا مسكين ناسك رحلت و انت ابقيت احزين" و يدور و يعاود، روّحو للدّار لقاوها خاليه و ألقاو خبزة تاع كسرة، قالها الطفل اختي ناكل جعت، قاتلو ماتكلش و مدت منها للكلب كي كلا مات، قاتلو شفت –و هي مرت ابيهم دارتلهم فيها السّم- باتو فالدّار هاذيك و الصبح امشاو امشاو امشاو ... لقاو عين قالها اختي نشرب عطشت، قاتلو ماتشربش هاذي تاع الطير لو كان تشرب اتولّي

طير. زادو امشاو ألقاو عين قالها اختي نشرب قاتلو ماتشربش هاذي تاع لجران، زادو امشاو ألقاو عين قالها اختي نشرب قاتلو ماتشربش هاذي تاع لحنش كون تشرب اتولي احنش، زادو امشاو ألقاو عين قالها اختي عطشت قاتلو هاذي تاع الغزلان: اشرب و ماتكثرش لا تولي غزال، اشرب و خليّ لكتاب –اللّي دارتلو امّو-(الحرز) توال العين.

امشاو ازمان قالها اختي نسيت لكتاب اتّاعي توال العين قاتلو ولّي جيبو، كي ولّى اشرب، هو يشرب و القرون يخرجو هو يشرب و القرون يخرجو انوّلى غزال، كي طل عليها غزال قاتلو أخويّي وخدعتني.

وصلو توال وحد الشجرة هي طلعت فيها و قالتلها:" أعلاي يا صجرة امّ و ابّي" اعلات هاذيك الصجرة و خوها لغزال يصرح و يروّح ايبات عند قاع الصجرة وهام عايشين.

وحد النهار جا السلطان يشرب العود اتّاعو من العين اللّي تحت الصجرة تلهوتّتلو شعرة على لسانو شافها السلطان نحّاهالو و قال والله يالمرا اللّي تكون مولاة هاذ الشعرة غير نزّوج بيها، ادّا هاذيك الشعرة قاسها للنسا أكل ماجاتهمش، أبقى يخمم و امبعد عيّط للستوت قالهّا دبري راسك و احكالها القصّية.

راحت الستوت تحت هاذيك الصجرة و قلبت القصعة و تخبز، نطقت لونجة قالتلها يامّ عجوز مايش هاكذاك، قالتلها أبنيتي أنا منعرفش هكذا نخبز اهبطي اخبزيلي، قالتلها لالا. زادت الستوت قلبت الطاجين و اطيّب، قالتلها مايش هاكذاك يامّ عجوز، قالتلها اهبط تهبط بنتي اطيبهالي .. هبطت لونجة، كي هبطت دقتلها الحاذق (الوتد) عالروبة جا السلطان قاسلها الشعرة لقاها شعرتها قالها نزّوج بيك.

قاتلو مانقدرش.

قالها لاه؟.

قاتلو أنا خويا غزال و ماكانش اللّي يقوم بيه.

قالها حتّى شي مايخصو.

أدّاها و ازّوج بيها و عاهدها على خوها و عيّط عالصيّادة قالهم هاذ لغزال اللّي كاش مايديرلو راني نطيّرلو راسو .. هاي في قصر السلطان و خوها يصرح و يرّوح.

وحد النهار جا طلاّب يطلب طلت عليه ألقاتو ابّيها، قالت للخدّام قولو ماتروحش حتّى نخبزلك قرصة كسرة، خبزتلو خبزة كسرة و عمرتها بالويز (قطع من الذهب)* وقالتلو ماتقسمهاش غير في وسط اولادك

ادّا هو مسكين هاذيك القرصة و كي اوصل للدّار اقسمها ساح منها الويز، كي ساح منها هذاك الويز قال بربّك ياالمعبود هاذي ما تكون غير لونجة بنتي. أيامات وزاد ارجع شافتو عيّطتلو وحطتلو كلا اشبع وامبعد جات توالو عرفها حضنها ويبكي "يالونجة بنتي سامحيني" و هي تبكي وقعدو حكاتلو و احكالها.

كي ارجع لمرتو حكالها قاتلو نبعثو ختها تخدم عليها، ادّاها معاه –و هي وصّاتها قالتلها اكتليها و احكمي بلاصتها.

أيامات آسيدي قالتلها يالونجة نفليلك شعرك ادّاتها على شط البير ولاحتها فالبير و لبست حوايجها، جا السلطان شافها.

قالها انت لاه اكحلت .

قاتلو من ما بلادكم.

و عين واش بيها (عمية) .

قاتلو من اكحل بلادكم.

و شعرك لاه كشرد.

قاتلو من هوا بلادكم ...

قطع ايّام و قاتلو تذبح لغزال، قالها يامرا أنا عاهدتك و اشرطت فيّ ما يقيسو والو، قاتلو أنا سخفت على الحم لغزال، قالها هاتي نذبحلك اغزال اخر، قاتلو ماكنتش نعرف تذبح هاذا بدّات، شاف شاف و قال للخدّام روحو جيبوه، جابوه.

قالو حبّس ماتذبحنيش انعيّط على راس البير.

قالو السلطان عيّط.

قدّم للبير و قال-غناء-:"لونجة لونجة بنت امّ لماس امضاو و لبرم اغلاو و اخيك لغزال دور يذبحوه"

* - الويز: سميت هكذا لأنّ عليها صورة و اسم ملك فرنسا "الويس" Luis .

قالو السلطان عاود، زاد عاود، قالتلو هي –غناء- "واش انديرلك يا ابن امّ عيسى على ركبه و موسى على ركبه و لحنش بوسبع روس داير بيّ"- و هي زيدت ثم- عيّط السلطان عالمدبّر قالو دبّر مايصير والاّ راسك ايطير، قالو أذبح بقرة و ملحّها بزاف و اشوي و مد للحنش ياكل.

اذبح البقرة و يشوي و ايطيش فالبير و الحنش ياكل كي شبع اشرب الما اللّي فالبير جا خارج الراس اللّي يخرجو يضربو السلطان بالسكين يطيّرلو .. الراس اللّي يخرجو يضربو السلطان بالسكين يطيّرلو .. حتّى كملهم في سبعة، لاحو لحبل جبدو اولاد السلطان و زادو جبدوها هي، دار السلطان للعمية طيّرلها راسها، كي جا ابّيها قاتلو اسّنا انديّرلك الربيع ادّي لولادك، دارتلو من كلّ خير و حطت راس العمية فالتليس و امشا ابّيها روّح هو قرّب للدّار و امّها خرجت اتلاقيه و تقول سعدي فرحي بنتي بعثتلي الخير، و الفرّوح يقول: "بيس بيس راس العمية فالتليس"، تقولو امشي يعطيك تاع راسك هاذي بنتي دزتلي الربح، هي تجبد فالحوايج .. تجبد فالحوايج حتّى لقات راس بنتها. وهاذي هي.

الراوي : بودرامة مقداد

ولد الهجّالـة *

قالك يا سيدي في وحد الزمان وحد الطفل يقولولو (ولد الهجّالة) عايش مع امو، و ابّيو بكري كان صيّاد . قالك هاو ايصيّد و بكري لمعيشة تاعهم الصيّادة و كانت فالقرية انتاعهم عين يسقيو منها ، تسقي منها الأمّة ، الناس اللّي ساكنة ثمة ، سكنتلهم فيها لفعة ، اللفعة هاذي عندها سبع روس ، خمجت الهم العين عادو ما يشربو منها ما يشربو منها الدبايب انتوعهم ماوالو ، قالك أسيدي اسمع السلطان بالصيّاد بليّ ماهر و يعرف يصيّد و صيّاد كبير دزليه الوزرة تاعو قالهم : اتجيبوه. جابوه ، قالو: كي تكتل اللفعة نعطيك نص من محكمتي.

راح هو أدّا المكحلة اتاعو و وقف على راس العين ، خرجت هي راسها جا يضربها اتلاحت ليه اكلاتو، المهم مات هاذاك الصيّاد وقعدت اللفعة فالعين. خلاّ لمرا تاعو بالحمل أيامات من وراه و زيدت و ابنو هو (ولد الهجّالة) ، كي زاد و اكبر، ايضلّ عقاب امو : يا مّ أبّي واش كان يخدم ، يا مّ أبّي واش كان يخدم، قاتلو أبّيك كان خياط تاع اسروج تاع الخيل و هاذيك هي الخبزة تاعو.

قالك هو ولّى ايخيط السروج ، المهنة هاذيك ماعجباتوش ، يجرح إديه وكذا وكذا مالقاش راسو ، جا واحد صاحب ابّيو من زمان ، جا يخيط عندو السرج ، قعد هو و ايّاه وشايخو من من ، قالوا أنت أبيّك كان صاحبي وهاو كيفاه كان وهاو كيفاه كان .. قالوّ : أبُّيْ واش كان يخدم .

قالوّ : ماكانش ايخيط السروج .

قالو : شُوفْ أنا والله ما نُقلّك و انت روح لمّك قلها : أبّي واش كان يخدم والاقاتلك هاي قاتلك ، و الا ما قاتلكش هزّ الموس و ادير روحك رايح تذبحها و هي راهي تقرّلك.

قالك راح ليها قالها يامّ أبّي واش كان يخدم، قاتلو أبيّك هاذي هي خدمتو ايخيط السروج ، قالها ماشي هاذي هي، قالك أتلاح اخطفها أدّاها للحوش و حطّلها الموس عالرقبة

* - **الهجّالة** : هي الأرملة الشابّة . و قد اقترن هذا الاسم في الاستخدام الشعبي بالشتم و النقيصة لأنه . حسب التفكير الشعبي. (الهجّالة) أقرب إلى الوقوع في الرذيلة.

و دار روحو رايح يذبحها، قاتلو آوليدي خليني وظرك أنقلك ، قاتلو آوليدي أبيّك راو كان صيّاد، قالها أمّالة أعطيني المكحلة تاع أبُّيْ اللي كان يصيّد بيها و الكرطوش، أعطاتو، قالك راح هاو يصيّد هاو يصيّدْ، قالك اسمع بيه السلطان دزليه، قالو: أنت ولد الهجّالة و صيّاد، و النّاس تقول اتصيّد وتعرف و يشيّعُو فيك، قالو لازم أنت هو اللّي تكتلنا اللفعة، قالك هو روّح لمّو يبكي قالها هاو واش يقول السلطان هاو واش يقول، قاتلو ما تخافش منّو كُولْ تشبع وارقُدْ تشبعْ و غدوَ الصباح نقولك، المهم الصبّاح نعتتلو هاوكيفاه توقفْ هاوكيفاه الدّير، راح هو وقف على راس العين منين خرّجتْ اللفعة راسها أعطاها، أحكملها فالرّاس اللّول، قاتلو هي هاذا ماوش راسي، قالها هو هاذي ماهيش ضربتي، الرّاس الثاني كيف كِيفْ، الرّاس الثالث كِيفْ كِيفْ حتّى لرّاس السابع، قاتلو أنا هاذا هو راسي . قالها أنا هاذا هي ضربتي، المهم جا السلطان قالهم سبع أيام سمّ و سبع أيام دمّ و توّلي الناس و الحيوان تشرب مالعين هذيك، الصيّاد دَارْ روس اللفعة اللّي اكتلها سبحة و امروّح ألقا زوج حمامات وَحْدَ مَنْ اوَحدَ من هوما ايغنيوْ و هو يرفدْ اعليهم، هوما ايغنيوْ و اهو يرفدْ عليهم...روّح لدّار راحو لحمامات هاذوك ولّى هو عاد يغنّي، إظّل يغني يمشي و يغنّي سمعوه الخدّام تاع السلطان، قالولو : ياسيد السلطان كان تسمع (ولد الهجّالة) ايغني في وَحْدْ لُغْنَى، علاش ماتجيبوشْ ازَهيك، قالك دز ليه السلطان، جا غنّى غنّى ... قالّو هاذا ما اسْمعت، قالوا السلطان لغنا هاذا منين تعلمتو، قالّو أنهار اكتلت اللّفعة جاوني زوج احمامات، قالّو السلطان لحمامات هاذو تجيبهم والاّ نكتلك، راح هو يمشي و يبكي لمّو، قاتلو ما تبكي ما والو كول اشبع و ارقد اشبع و الصباح انْڤولك .

قاتلو روح قولو ايديرلك صندوق من فضّة يتحّل وحدو يسّكر وحدو، قولو من شي لوزير كون مالوزير هاذ الشّي مايصير، قالك راح هو قالّو انجيب لك لحمامات بصحّ ديرلي صندوق فضّة يتحّل وحدو يسّكر وحدو، من شي لوزير كون مالوزير هاذ الشّي مايصير، المهم دارلو الصندوق، هو يمشي و يغنّي و لحمامات يسمعو جاو دخلو الصندوق اسّكر الصندوق جابهم للسلطان، حطهم السلطان غنّاو غنّاو... و امبعد حبسو قالهم السلطان غنّيو لاه احبستو، قالولو لازم باش تزها بينا جيبلنا الطير لمغنّي واجناحو يرّد عليه، قالهم و الطير لمغنّي هاذا اشكون يجيبو قالولو اللّي جابنا ايجيبو، قالو لازم اتجيبو و الاّ انحيلك

رقبتك. قالك روّح يبكي وحالتو حاله، قاتلو امّو كُولْ تشبع وارقُدْ تشبعْ و اغدوَ الصباح نقولك.

الصباح كي راح ليه قالو ديرلي صندوق انتاع ذهب يتحّل وحدو يسّكر وحدو باه انجيبلك الطيّر لمغنّي، قالك راح حط الصندوق منين جاب لحمامات ايصيّد و ايغنّي، جا الطير لمغنّي ادخل الصندوق جابو للسلطان، هاو يغنّي للسلطان هو و لحمامات و هآو يغنّي... و امبعد اسكت، قالو السلطان لاه اسكت قالو لا عينك تزها بيّ صح جيبلي لمخبلّه في شعورها، قالّو لمخبلّه في شعورها هاذي اشكون يجيبها، قالّو اللّي جابنا يجيبها، قالو أمّالة تجيبها نذبحك، زاد روّح لمّو كي لعادة، ، قاتلو كُولْ تشبع وارقُدْ تشبعْ و اغدوَ الصباح انقولك. قاتلو الصباح روح للسلطان قولّو يجهزلك بابور فيه من كل الحيوانات، و يدير فيه حوانت و حمّام و كلّ ما يلزم، و لازم الحمّام يكون امليح باه اتجي لمخبلّه في شعورها تتحمّم سكّر عليها الحمّام اوجيبها، قالك راح هو للسلطان قالو ديرلي بابور مجهّز من كل شي، جهزلو السلطان المطلوب، امشى هو لبلاد لمخبلّه في شعورها ، ابلاد بعيدة، جات هي تتحمّم سكرّ عليها الحمّام جابها، هي عادت في نص لبحر و هي طلقت الخاتم انتاعها جا في وذن الحوته طرشة (ما تسمعش)، قالك كي قربو لبلاد السلطان دزلو قالّو وجّد و افرش لمخبلّه في شعورها جات، كي لحقت دخلوها للقصر ما حبت تهدر ما حبّت تضحك، قالولها واش بيك قالتلهم أنا راهو طاح لي الخاتم اتّاعي فلبحر جيبولي الخاتم اتّاعي و ذاك الساع يرحمها ربّي، قالولها و الخاتم اتّاعك اشكون اجيبو، قالتلهم اللّي جابني ايجيبو، قالّو السلطان لازمك اتجيب الخاتم، روّح هو كي لعادة لمّو، قاتلو ما تخاف ماوالو كُولْ تشبع وارقُدْ تشبعْ و اغدوَ يرحمها ربّي.

غدوَ الصباح راح للسلطان قالّو جهزّ لي البابور بالجاج و الطيور و الماكلة، جهّز لو السلطان اللازم و امشى فلبحر يذبح و يخلّي الحيوانات أكلّ تاكل غير الحوت ما يخليهش ياكل، لبحر اللوّل، لبحر الثاني.. الثالث حتّي وصل للبحر الرابع، فلبحر الرابع هدروا معاه الحوت قالولو لاه يعني لحيوان اللّي اخلق ربّي أكل راك تطعم فيه غير احنا، قالهم أنا راهو طاح لي خاتم عندكم و ادّاه لي الحوت كي تردّوه لي نعطيكم تاكلو، قالك الحوته الطرشه هاذي قالتلهم أنا البارح شواش هو طاح لي في وذني وراهو يوجع فيّ، راحو

هوما ألقاوه الخاتم، أعطاوهلو و خلالهم البابور بيه بخيرو او روّح للسلطان قالّو راني جبتلك الخاتم، قالها السلطان هاو الخاتم اتّاعك و لازمك تزوجي بيّ، قاتلو أنا ما نزوّجش بيك غير لحرقت (ولد الهجّالة)، قالك عيّط عالخدّام حفرو حفرة كبيرة و عمروها بلحطب، و قالو غدو الصباح نحرقك، روّح مهموم كي العادة، قاتلو امّو ارقد و غدو الصباح نوض بكري وروح للعطيل لفلاني راهي تهبط عليك افرس من السما تعصرك تعصرك انتعرق كي تعرق روح للسلطان قولّو يعطيك حبّة بصلة او خبزة كسرة كولهم او قولو يحرقك.

راح هو كيما قاتلو امّو، و ادخل النّار اقدات اقدات... واخرج منها سالم، قال السلطان للمخبلّه في شعورها نزوّجو ضرك، قاتلو غير لحرقت روحك كيما دار (ولد الهجّالة)، قالك شعلولو و اكلا خبزة كسرة و حبة بصلة و ادخل النّار اتحرق، و ولد الهجّالة اصبح سلطان و ازوّج بهاذيك لمخبلّه في شعورها و جاب امّو عاشت معاه في اهنا. وهاذا ما اسمعنا و هذا ما قلنا.

الراوي : بودرامة عبد الكريم

العفريت

يا سادة يا مادة ربي يجيبنا على طريق السعادة ، قالك كان واحد السيّد مزوّج عندو مرا قبيحة*[1] عاد أمّاله كلما يدخل الدّار لمرا تاعو كسرتلو راسو : لاه ماجبتش لاه مادرتش ، أنت ماكش كي الرجّالة ، من القلقة انتاعها هرب، كي هرب لقى وحد البرّاكة قال الليل ليّل انبات فيها و الصباح يديرلها ربي مسلك ،هو ادخل للبرّاكة هاذيك اوهو اندرلو عفريت ،قالوّ جابك ربي ضرك انكسرلك عضامك مره.

قالوّ واه أبن عمي أنا اهربت من مرتي ألقيتك انت .

قالوّ العفريت هاذاك أنا ثاني هربت من مرتي.

قالوّ امّالة رانا صحبه.

قالوّ العفريت هاذاك راك ماتقدرش اتعيش معاي اهنا لأنّي ساعه ساعه نتقلق و نوّلي ندقدق برك الليّ ايجي قدامي اندقدقو.

قالّو بني آدم هاذاك و الحلّ اتّاعها كيفاه.

قالوّ العفريت هاذاك شوف راهو كاين وحد السلطان عندو بنت امليحة أنا اروّح نسكنها وراهو ما يقدرندّرني حتّى واحد في البلاد أكّل غير لجيت أنت باش نندر ، بصحّ أنت اشرط فالسلطان باش تندّرني يعطيك الطفلة و نص من الملك باش تعيش في سعادة ولهنا.

قالوّ بصحّ خطرة اخلاف راك تزيد تلحقني راني نكتلك ، أنا نديرلك العملية هاذي و ما تزيدش تلحقني.

قالوّ هاذاك البشر على بركة الله ، قالوّ متفاهمين ؟.. متفاهمين . هو اطلع الفجر و هاذاك الشي راح طول ألبنت السلطان أسكن فيها ،و السلطان - علابالك- ايدو طويلة لم الغاشي و كذا ...الطلبة ...أشكون يقدر ايخرج هاذ الشي ..أبداو الطلبة ايكررّو عليها، والو .. دز السلطان الخدّام اتّاعو ايحوّسو : أشكون يقدر ايخرج الشي من بنت السلطان ... لقاو هاذاك السيّد قالهم أنا نقدر اندّرو ، تقدر ؟ نقدر .. جابوه اوصل للقصر دخّل الطفلة لشمبرة اخرج هاذاك ، آو تفاهم مع السلطان يعطيه نص مالملك و يعطيه الطفلة ، وفى

---

* - **قبيحة** : لا يقصد بها القبح الخلقي ، و إنما سوء الخلق هو المقصود.

السلطان بعاهدو و زوجو بيها ، إثور هاذاك الشي هاذاك اينكز ايجيبها في بنت سلطان أوخر، و السلاطين -ما يخفاكش يعرفو بعضاهم - كيما الريّاس اتاعنا ضرك و الوزارة يمشيو لبعاضهم- هو اسكنها و ابّيها اتفكر باللّيّ السلطان افلان انسيبو هو اللّيّ ندّر الشي من بنتو حتّان أدّاها ، قال لازمني ارّوح للسلطان باه ايجيب انسيبو يندّر الشي من الطفلة ، كي اوصل هاذاك السيّد للقصر تاع السلطان ، هاو قالوّ هاذاك الشي هاذاك لو كان تلحقني اندقدقك ،كي وصل ليه قالوّ : لحقتني ؟.. .

قالوّ أنا مالحقتكش جيت انقلك برك.

قالوّ واش اتقليّ.

قالوّ لمرا اتّاعك آي تحوّس عليك.

يتطلق هاذاك الشي هرب .

و هاذا ما سمعنا و هاذا ماقلنا.

الراوي : قرباس يمينة

انصيص عبد

يا سادة يا مادة ربّي يجيبنا على طريق السعادة كان في وحد الزمان سلطان عندو ربعين اطفل، في الربعين اطفل هاذيك كان طفل اضعيف في جسو ايقولولو (نصيص عبد)، و كان هاذاك السلطان عندو مال كبير اشياه و ابقر و أرض و خدّام و كل شي ... قالك و هاذوك أولاد السلطان يخرجو للصيادة و ايجيو و هاذاك نصيص عبد حاقرينو ما يديوهش معاهم مامش مقادرينو حاطينو ماهوش خوهم كي شافوه اضعيف.

قالك ألوحد النّهار قالهم أبّيهم كي راكم فرسان اتروحو أتزوجو أرواحكم و توّليو ليّ ألغدوة تكلو على ربّي ومالدّاوش معاهم (انصيص عبد).

وهو قبل ليمشيو راح خيّر لفرس لمليحة دقلها ابرة في ركبتها ألغدوة لقاوها ماتمشيش خلاّوها، جا (انصيص عبد) دوّر السرج و دوّر الشكيمة و الحقهم و اركب داير، راحو هوما ابلاد ايعمروها و ابلاد يخلّيوها، بلاد ايعمروها و ابلاد يخلّيوها -و ما يعمّرها غير ربّي الجوّاد- .

لحقو لوحد المرجة، المرجة هاذيك تاع لحنش بوسبع روس، نصبو لخيام باه ايباتو كي طاح الليل دارو لعشا اتعشاو و رقدو، كي رقدو لحق انصيص عبد انصب الخيمة قريب ليهم. هو اتناصف الليل و هو هبط لحنش من الجبل يحوّس ياكل خوتو، اخرج ليه انصيص عبد قالو ماتكلش خوتي و إذا حبّيت تاكلهم نتبارزو و إذا غلبتني كولهم .

قالو اتحّب ضرب السيوف و الاّ ضرب لكفوف.

قالو لحنش نحّب ضرب لكفوف.

قالو انصيص عبد أنا انحّب ضرب السيوف .

الحنش يضرب و يطيّر كم ، و انصيص عبد يضرب و يطيّر للحنش راس حتّى طيّرلو ريوسو في سبعة دارهم فلعمارة و احفر حفرة و ادفن لحنش و اغسل الدّم و انقش المرجة و ارقد.

الصباح ناضو خوتو هزّو المرحول اتّاعهم و امشاو بلاد عمروها و ابلاد يخليوها بلاد ايعمروها و ابلاد يخلّيوها... لحقو حطّو في وحد لعطيل نصبو خيامهم و اتعشاو و رقدو،

و لحق انصيص عبد فالليل انصب قيطونو و ابقى يحرس في خوتو راقدين، انظر في جبل ابعيد شاف ضو قال: بربّي أنشا الله هاذاك الضّو نلحق ليه .

امشا على جوادو انوصل، كي اوصل نزل علجواد و اتسلل فالظلما لقى ربعين غول و ابّيهم لقاهم اموزعين احمار فيه ربعين طرف كل واحد و الطرف اتّاعو ادخل كي طفاو الضّو -لا خاطر لغوال ياكلو للظلمة- أبّيهم قالهم هزّو، هزّو، قال واحد أنا ما ادّيتش قالهم أبّيهم حطّو، زاد قالهم هزّو، هزّو، قال واحد أنا ما ادّيتش ....

امبعد قال ابيهم أتكلم يا اللّي في وسطنا جنس و الاّ ونس.

قالو ونس.

شعلو الضّو، قالو الغول (ساح عليك دّم النبي) اتقلنا شكون انت و منين جيت.

حكالو انصيص عبد قصّتو، و ضرك اتحّب نتبارزو أنا و ولادك، أتحّب الرّوح.

قالو الغول نتبارزو.

قالو انصيص عبد امّاله تخرّجلي بالواحد من اولادك، أخرج للحوش بالسيف اتّاعو و الغول اللّي يخرج يضربو بالسيف يقسمو و ينحيلو وذنيه ايديرهم فلعمارة، هكذاك هكذاك ... حتّى ابقى ابّيهم، أخرج ليه، كي اخرج ضربو انصيص عبد بالسيف على نص الرّاس حتّى اترشق السيف فالأرض قالو : حرّك روحك يا عدّو الله، حرّك روحو راح زوج انصاص زاد نحّالو وذنيه دارهم فلعمارة مع تاع ولادو و روس لحنش و اغسل روحو من الدّم و ارجع توال خوتو.

ناضو هوما الصبّاح زادو سافرو و فلعشية نصبو لخيم في عطيل أوخر، فالليل اتعشاو و رقدو، و لحق هو انصب القيطون توالهم و اتعشى زاد شاف ضّو في وحد لجبل فيه (أمّ رقيبة) و وليداتها سيعة -أمّ رقيبة هاذي غوله- قال ابربّك المعبود نلحق لهاذاك الضّو، أركب لجواد اتاعو و هزّ السيف و لعمارة و راح وحيده وحيده لحق للضّو، كي لحق للضّو أدخل لقى أم رقيبه و وليداتها سبعة اغوال يتعشاو، قالت الغولة هزّو اللّحم يهزّو قال واحد أنا ما ادّيتش قالتلهم حطّو،حطّو، قالتلهم هزّو، هزّو، قال واحد أنا ما ادّيتش قالتلهم حطّو....

قالت أتكلم يا اللّي في وسطنا جنس و الاّ ونس.

قالها ونس.

شعلو الضو قاتلو (ساح عليك دّم النبي) ماناكلوك ما نكتلوك بصّح ابشرط: راه كاين وحد السلطان عندو ربعين طفلة و عندو طفلة فيهم امليحه بزّاف، و راو عندو كلب واعر و واحد ما يقدر يقدم للمحمية تاع السلطان هاذاك لازمك تكتل الكلب هاذاك.

قالهم هاذا هو الشرط.

قالولو هاذا هو -وهوما حبّو كي يكتل الكلب ياكلوه امبعد- .

قالهم علّي.

أركب جوادو و هزّ سيفو و العمارة و اراح اهناهنا اهناهنا... الحق للقصر تاع السلطان، جا الكلب اينابح ادّرقلو تحت القفة و حطّ فوقها التبّن، جا الكلب دار دار بالقفة و اطلع عالتبن هاذاك و ارقد، كي ارقد الكلب هاذاك اندر هو كتلو و نحّالو وذنيه و ذيلو دارهم فلعمارة، امبعد ادخل للقصر ألقى ربعين طفلة راقدة حوّس علمليحة لقاها نحّالها الخاتم اتّاعها دارو و دارلها الخاتم اتّاعو، و اخرج ولّى توال أم رقيبه و ولادها حبّو ياكلوه أكتلهم بيهم بامهم و نحّالهم وذنيهم دارهم فلعمارة و امشى، ارجع توال خوتو.

الصبّاح ناض السلطان ألقى الكلب ميّت و ألقى الطفلة الخاتم اتّاعها امبّدل قال للخدّام و الحرّاس اتجيبو النّاس أكّل اللّي راهم فالناحية هاذي، راحو جابو النّاس الكّل و ألقاو خوت انصيص عبد جابوهم ثاني، قال السلطان ما ابقى حتّى واحد قالو خوت انصيص عبد راه ابقى غير خونا وحد الجايح روحو ماوش قادر عليها قال للخدّام اتروحو اتجيبوه.

كي جاوه الخدّام قالهم ما ارّوحش كي كثرو عليه اتبارز مع الخدّام اكتلهم، و نحّالهم وذنيهم لاحهم فلعمارة، زاد أبعث السلطان خدّام أوخرين، زاد تبارز معاهم و اكتلهم و نحّالهم وذنيهم و لاحهم فلعمارة، فالمّرة الثالثة جاوه خدّام بزّاف راح امعاهم (انصيص عبد) شاف السلطان الخاتم تاع بنتو في اصباعو اعرف باللّي هو اللّي اكتل الكلب و الغوال، ذاك الساع مدّ السلطان بناتو في ربعين لخوت انصيص عبد و اعطالو لمليحه فيهم و جاو امرّوحين.

كي عادو امرّوحين ألقاو بير فالطريق قالو أشكون يهبط ايجيبلنا الما؟ كل واحد ايقول أنا ما نهبطش أنا ما نهبطش، قالهم انصيص عبد أنا نهبط نشربكم و نشرّب لبهايم.

اهبط عمّرلهم الما شربو و شرّبو المال اتّاعهم و الخيل، و امبعد قصّو بيه خوتو لحبل بقى في قاع البير، هوما راحو و ابقات مرتو و الفرس اتّاعو، مرتو تروح اتصّيد و تجيبلو ياكل و اتبات عند البير -و ماقدرتش تجبدو -.

وخوتو كي وصلو لعند باباهم دار عليهم عرس اكبير و قالهم وين خوكم قالولو ماشفناهش و ما راحش امعانا.

وحد النّهار جا واحد فايت عالبير ألقى انصيص عبد لاحلو لحبل جبدو، بعد ما جبدو أيامات كي استعفى امشى بمرتو و اجوادو و كي قرب لبلاد باباه اسكن في وحد لجبل و اقعد أصيّد و عايش، شاف خاوتو اللّي خدعوه ايروحو ايصيّدو و ارّوحو، عاد ايقابرهم منين ايجيو امرّوحين اتّحيلهم الصايده و يدزّهم ايرّوح بلا صايده شاف معاهم باباهم السلطان ايّامات، وحد النّهار قالهم آولادي هاذ ليّامات اتجيبو خير اكبير و ضرك عدتو احمامه ما تجيبوهاش.

قالولو يا بابا راهي الصّايده ناقصه.

ألغدوه أمشى وراهم و عسهم كي جاو راجعين من الصّيد وصلو للبلاصة نحّالهم انصيص عبد الصّايده، و هوما رّوحو السلطان راح للخيمة تاع ابنو ألقاه راقد و ألقى مرتو قالها أنا السلطان و اهذا بني أحكاتلو هي القصّة، كي ناض انصيص عبد حضّن باباه و سلّم اعليه و احكالو كل شي، و اشكاه من الخدعة تاع خاوتو، أدّاه السلطان يرّوح، اذبح و اعرض و دار عليه عرس اكبير، و آمر الخدّام اتّاعو حفرو حفرة كبيرة حطّو فيها لحطب و شعلو النّار، و قال لولادو اتسوطيو بالفرس على هاذ الحفرة، اللّي يسوطي بلفرس يطيح فالحفرة، اللّي يسوطي يطيح... كي سوطا انصيص عبد االعقد ما طاحش، ولّى هو السلطان بالعزّ و الجاه، و هاذوك لبنات رجعهم لبّيهم . وهاذي هي و النهار اطلع.

الرّاوي : كوسة عبد الله

لقبـــــــــر الممســــــي*

قالك آسيدي – و ما سيدنا غير الله – كان بكري زوج خاوه واحد مغني و واحد فقير ، واحد النهار قالو الناس انوّزعو*[1] ، قالهم هاذاك الفقير أنا ما كان لاه تحسببوني ، ثارو لجماعة قالو للخوه و الله يا افلان غير عيب عليك أنت اعطاك ربّي عاون خوك ، قالهم يا سيدي و الله غير كل يوم اندزلو ، انطق خوه قالو تكذب ما دزيتليش ، قالو هاي لخديمة نسقسيوها ، راحو للخديمة قالها انت يخي انقولك ادّي للخويا .. قاتلو لالا سيدي أنا ما تقوليش ادّي لخويا تقولي ادّي للقبر الممسي و أنا ندّي للقبر الممسي.

هاي اسيدي راحو للقبر الممسي ألقاو كل خير (ماكلة و احوايج) ، روّحو ، قال هو للمرا اتّاعو كي عاد خويا اسمّيني لقبر الممسي ديريلي عوين و خليتّي نمشي ، دارتلو لعوين و راح امشا امشا امشا ... وصل ألوحد الغابة شاف لغوال ادّرق منهم و ابقى يعس ، هاذوك لغوال وصلو ألوحد لجبل قالو :"حلّي يا ساكره" اتحلت دخلو.

أزمان من بعد خرجو قالو "اسكرّي يا ساكره" اسكرت ، هوما راحو و هو قدّم قال كيما قالو "اتحلّي يا ساكره" اتحلت ادخل ألقى كل خير و ألقى الموته مطروحين ، أكلا من هاذيك الماكلة شوي وخمّل من هاذاك الويز و اخرج ، ولّى ألدارو .. دز الخوه يعطيلو النصافي*(2) قال لبنو روح جيب النصافي من عند عمّك ، قال خوه الطلاب هاذا واش دور ايكيل بالنّصافي احكم ذبلو العلك فالقاع تاع النّصافي كيل هو الويز و كي اقلب النصافي ألخوه ألقى فيه حبة تاع ويز لاصقة ، قاتلو مرتو اتقولو منين جبت الويز قالها هاو ما ايقوليش ، قاتلو قولو أرواح انحففلك و حطلو الموس على رقبتو يقولك.

الصباح قالو أرواح انحففلك و حطلو الموس على رقبتو و قالو تقولي منين جبت الويز قالو يا خويا الدعوه راهي واعرة ، قالو اتقولي و اخلاص ، كثّر عليه قالو .. قالو بصح راك تقلى عجوز فالطريق قولها : أصباح الخير.

---

*- هناك عنوان آخر لهذا النّص هو " غوال ساكره"

*1- الوزيعة: هي اشتراك الجماعة في رأس من الماشية –عادة بقرة- و يوزعون لحمها كلّ حسب اشتراكه و فيها أسهم للفقراء ، و مازالت العادة إلى الآن في بعض المناطق.

*(2)–النصّافي : ميكال تكال به الحبوب.

لا قالتلك تربح و تسلك على خير روح ، و الا قالتلك ما تربح ما تسلك على خير ولّي. راح ألقى هاذيك لعجوز قالها اصباح الخير ، قاتلو ما تربح ما تسلك على خير ، قال هاي .. أنا و الله غير الرّوح و نجيب الويز كيما جاب هو ، الحصول اوصل للبلاصة هاذيك قالها "اتحلّي يا ساكره" اتحلت ادخل و يطيح فالماكلة هاذيك – من قوة الجوع – كول كول ... جاو لغوال .

كيفاه ايدير اتعّرى خش في نص الموته هاذوك ، دخلو لغواله قالو آو اشكون كلا هذ الماكلة امّالة واحد من الموته ، باه يعرفو اشكون حمّاو السكين انجّمر و حطوه عالميت لوّل ، الثاني ، الثالث ... كي حطو عليه ازهق ، حكمو ذيك السع كتلوه و علقو راسو فالباب.

كي ابطا ما جاش راحت مرتو لخوه قاتلو شوف خوك كيفاه قصتو ، اعرف خوه بلّي حكموه لغوال ، ألحق القى راس خوه معلق فالباب جابو و جا ، هو يمشي و الخطايفة تغطي فالدّم اللّي يقطر من الراس ، هو يمشي و هي تغطّي ... حتّى الحق للدّار قاتلو أعطيني شويه ، ما حبش والآت هاذيك الخطايفة تمشي و تعّري الشي اللّي غطات ... كي جاو لغواله ما لقاوش الرّاس تبعو هاذاك الدّم كي وصلو للدّوار هاذاك دارو ارواحهم واحد داب و اخرين اقرب تاع زيت و اخرين بيّاعة و هاهم ايدورو حتى عرفو الدّار ، فالليل جاوه قالولو يا فلان ضياف ربّي و النبي ، قالهم مرحبا .. بيتهم ، هو طاح الليل و مرت خوه راحت تسرق الزيت أدّات لشفا (إبرة كبيرة) و دور تخرق لقرب هي اتحّط لشفا هاذيك و هو يقول "نحّي يدك يا خادم بن خدم" ، خافت هربت راحت نوظت سلفها قاتلو القربة تهدر ، جا هو حط لشفا قالو "نحّي يدك يا خادم بن خدم" ، آسيدي امّاله راح هو جاب القاز و كب عاللّي فالدّار و على هاذوك لقرب و احرقهم لا خاطر اعرف باللّي غوال.

و عاش بخير عليه و اتهلىّ في مرت خوه و اولادو . و هاذي هي.

الراوي:دريدي حنيفة

جنّاية سبعة*

يا سادة يامادة ربّي يجيبنا على طريق اخوالي ولاد اسعاده، قالك في زمان بكري كانت امرا عندها سبع ذراري، كي حملت قالولها آمّه جيبيلنا طفلة و ما تزيديش اطفل، أنهار جات تزّيد جابولها ستوت اتقابلها، قالولها الذراري لكان جابت طفلة لوحينا لمكاحل (البنادق) و لا جابت اطفل لوحينا لمناجل، هي جابت طفلة و الستوت عكستلهم لاحتلهم لمناجل.

آسيدي هزّو هوما رحلتهم و امكاحلهم واجناو (هجرو) امشاو ... الطفلة هاذيك كبرت عادت تلعب برّة (في الخارج) مع لبنات .. ايعايروها يقولولها "جنّاية سبعه" اتروح هي لمها تبكي اتقولها يا امّ لبنات يعايروني يقولولي يا جنّاية سبعة، تقولها ياهم يتمسخروبيك برك، يلعبو معاك..

مدّة ألوحد النّهار قالتلها والله يامّ تحكيلي اتقوليلي لاه يقولولي جنّاية سبعة؟ حكاتلها امها القصية: قالتلها خوتك سبعة و كي حملت بيك قالولي يامّه جيبيلنا طفلة و الستوت غدرتني و قالتلهم جبت اطفل راحو اجناو.

راحت هي امشات لحقت خوتها تمشي و تبكي تمشي و تبكي ... وصلت ألوحد الدّار فالغابة ألقات خوها الصغير موسد المطحنة مسكين و راقد، هدرت معاه عرفها و عرفتو و احكاتلو.

أمّالة وجدت لعشا. و-هاذاك خوها الصغير مخلييّنو خوتو يوجدلهم لعشا كي ايروحو ايصيدو- وجدت لعشا و ادّرقت، كي جاو خوتو قالولو هاذا كيفاه وجدت لعشا بكري و هاذ ليام ما توجدش؟ ! قالهم آي هاذ ليام موالف نرقد و اليوم مارقدتش، هكذاك هكذاك أيامات.

وحد النهار قالولو آواه والله اليوم تقولنا كيفاه افحلت، ذيك الساع خرجت هي قالتلهم هاي كيفاه أمّ جابت طفلة و الستوت لاحتلكم لمناجل قالتلكم آي جابت اطفل ... أنا هي ختكم عيشة.

أبقات عايشة معاهم هاي عايشة معاهم ايصيدو و يروحو و هي قايمة بيهم ... ازّوجو أمّالة...

تفاهمو انسا خوتها ما يقبلوهاش، وصّاو الرّاعي قالولو كي تروح تصرح جيبلنا عضام لحنش (بيض الأفعى)، جابلهم قالو انوكلهم لعيشة، قالت لمرا تاع خوها الصغير لالا، هاذوك السته وكلوهملها مدّة هزّت عيشة بالكرش، كي هزّت ادّاها خوهم لكبير لبلاصة ابعيدة و لاحها فالمطمور و خلاّها .

جا السلطان عاقب اسمعها تنازع (تئن).

قالها جنس والاّ ونس؟

قاتلو ونس.

أدّاها لدارو و راح للمدّبر قالّو يا المدّبر دبر ما يصير والاّ راسك ايطير، قالو هاي كيفاه هاي كيفاه، قالو المدّبر روح ادبحلها بقرة كحلة و اشويها و ملحّها و اعطيلها تاكل، راح السلطان دار كيما قالو، هي كلات و لحناش اللّي في كرشها كي عطشو خرجو قطعلهم السلطان روسهم.

قطع ايّام و ازّوج بيها السلطان، حملت منّو و جابت اطفل، اكبر هاذاك الطفل، وحد النّهار قالها أمّ ماعنديش اخوالي؟

قاتلو لالا عندك سبعة اخوال.

قالها ادّيني عندهم.

قاتلو كي ايجي ابّيك قلوّ يديدنا عند خوالك.

كي جا ابّيو قالّو يا ابّي ادّينا عند اخوالي.

قالّو آو ! أنا امّك ألقيتها مطايشه منين جاوك اخوالك.

قاتلو لالا عندو.

قالها كيفاه؟! .

احكاتلو، أمّالة قالها وجدي روحك ندّيك، راحو، قالت هي لبنها كي نوصلو لعند اخوالك ثور تبكي و قولّي آمّ قصصيلي، هيّا وصلو قالولهم اضياف ربّي و النبي –هوما

ماعرفوهاش- فالليل ثار الطفل يبكي: آمّ قصّيلي، آمّ قصّيلي ... قاتلو أحشم احنا عند الناس، قالها خوها لكبير قصّيلو آسيدي قصّيلو.

قاتلو واش انقلك يا بني –غناء-:" حبحب رمانه يا وليدي، و خوالك سبعة يا وليدي، و انساهم سبعة يا وليدي، امكاحلهم سبعة يا وليدي وكلولي عضام لحنش يا وليدي، و قالو عيشة بلكرش يا وليدي ...."

ذاك الساع قالها خوها لكبير اسكتي. راحو دارو زهمير تاع نار و قال للنسا اتسوطيو .. اللّي تسوطي تجّي فالنّار، اللّي تسوطي تجّي فالنّار ... غير مرت الصغير سوطات ماطحتش، و رجعت عيشه لخوتها، وهاذا ماسمعنا و هاذا ماقلنا.

الراوي: هاشمي الخير.

سقه الجايح.

قالك ياسيدي –و ما سيدنا غير الله- كان وحد السلطان عندو سة أولاد، و الصغير فيهم يقولولو (سقه الجايح)، هو ما سمّاوه الجايح خاطر إيغيرو منو لاخاطر هو لفحل فيهم، ايروحو –آسيدي مرحم الوالدين- ايصيدو هوما يطرطقو البارود و الحالة و هو ما يضرب غير فالسعاية (الصيد) و ايجيب و ايجي.

وحد النهار راحو للعرس تاع ولد عمّهم ازّوج كي رجعو قالو لبيهم آبّينا لازم اتزوجنا، كيما ولد عمنا.

قالهم آولادي إذا بغيتو تزّوجو روحو لعمكم فلان راهو عندو لبنات يعطيلكم.

ألصباح لمّو قشهم و وجدوا رواحهم ودارو لعوين (الزاد) هوما مشاو لهيه و ابّيهم عيّط لسقه الجايح قالو أرواح، قالو يابني أنت فحل و نوّصيك: ماترقدش في ملقى*[2] الطرق و ملقى الويدان و ماترقدش فالمرج لمقدمة (المملوكة للغير) و زاد وصّى اولادو.

أمشاو أمشاو أمشاو ... وصلو لملقى الويدان .

قالهم يخي قالنا ابّينا ماترقدوش في ملقى الويدان، انبعدو منّا و نرقدو.

قالولو أنت خوّاف على روحك احنا نرقدو هنا.

رقدو هو عاد الليل و الواد ايجي حامل ايشوف النمل هاذاك هارب. ها عمّي النمل واش هارب، قالوا الواد احمل، راح هو هزّ خاوتو حطهم فالذراع –ما جابوش اخبر-

للصباح فطنو –آسيدي- احنا رقدنا الهيه واش جابنا اهنا.

قالهم أنا خاطي لاه انهزّكم و ما تفطنوش ؟ !.

شلمّو قشهم و امشاو .. اللهون اللهون ... وصلو للمرج لمقدلة قالو احنا نرقدو اهنا.

قالهم يخّي وصانا ابّينا مانرقدوش اهنا نرقدو بعيد.

قالو احنا نرقدو اهنا أنت ديما اتخاف.

هوما رقدو وليل الليل و العفريت جا –المرجة هاذيك تاع العفريت- وهو اهبط من الجبل .. قالو أشكون قالكم ترقدو اهنا.

* - **ملقي**: ملتقى . ملقى الويدان : هو المكان الذي تلتقي فيه الوديان لتشكّل واد.

قالو سقه ياولدي أحنا رقدنا و سامحنا و غدوه الصباح ارّوحو

قالو قتلك ترحلو ضرك ... أمبعد قالو تعرف تلعب لعب بوفريرج –لعب بوفريرج اللّي يهزّ خوه هو الرابح- قالو العفريت هيّا، ايثور سقه الجايح يحزم روحو بالخيوط ايجي العفريت فوق العود يجري يجري ... يجي يهزّ سقه الجايح مايقدرلوش، ايثور سقه الجايح يركب فوق العود وايجي يجري و يضرب العفريت بالسكين طيّرلو راسو دارو في وحد الصاكة (كيس)، ايهزّ راسو يلقى وحد النّار في راس الذراع قال: والله يا النّار هاذيك انلحقها.

راح ألقى دار العفريت –و العفريت هاذاك كان مدّي امرا إنسية موالفه كي يدخل من خوفو تسلّملو على راسو- أدخل سقه الجايح جات تسلملو على راسو قالها ماتخافيش، قالتلو أخرج لاه جاي اهنا آو يجيك العفريت ... قالها هاو راسو –وجبدو مالصاشية- و تهز هي بالزغاريت.

قالها شوفي أقعدي هنا و انهار انوّلي نديك امعاي.

اهبط هو لعند خاوتو .. ثارو الصباح –الشي هاذا اكلّ صاير بيهم و هوما ماهمش سامعين- أمشاو ألهون ألهون ... وصلو لملقى الطرق ... ياهاه يخّي قالنا ابّينا ماترقدوش في ملقى الطرق.

قالولو هوما احنا نرقدو ... رقدو. هو قعد يعس ايشوف في وحد النّار هاهي هاهي ... قال والله يا النّار هاذيك انلحقها.

ايروح ألهون ألهون ... اوصل يلقي ربعين غول يتعشاو و كل واحد بمغرفتو*[3]. يقولهم باباهم هزّو ايهزّو يقول واحد منهم آبّي أنا ماهزّيتش، يقولهم حطو يحطو، ازيد، يقولهم هزّو ايهزّو يتكلم واحد يقول أنا ماهزّيتش ... امبعد فاق الغول بلّي كاين واحد في نصهم. قال يا اللّي في نصنا اتكلّم عليك أمان الله.

اخرج سقه و قالو راني اهنا.

قالّو الغول شوف اولادي راهم رايحين يسرقو فلان و يجيبو المال (المواشي) اتّاعو –وهذاك فلان عم سقه الجايح- و راك اتروح أنت هو الرايس اتّاعهم.

*- المغرفة: هي ملعقة الأكل .

راح هو و لغوال يتبعو فيه أوصل لدار عمّو حطّالباب منين راو المال (الكوري) و قال للغاويل* (لغوال) هاذوك اقعدو هنا و راح احفرلهم زوبيه (حفرة عميقة) و عيّط للغوال .. اللّي يعقب يعطيه بالسكين و يطيشو فالحفرة، اللّي يعقب يعطيه بالسكين ... هكذاك هكذاك انتّم ربعين ... و اعقب للدار كاينه طفله من ابنات عمّو يقولولها (لمغمته في شعورها) هي راقدة وهو اشربلها من الكاس و نحّالها الخاتم –كي ادّورو يقضي الحاجة- ودارو في اصباعو و ارجع للغوال (الأب والأم) .

قالولو وين راهم اولادنا .

قالهم راهم جايبين المال و جايّين ... غفلهم و اضربهم بالسكين اكتلهم.

امبعد ارجع لخاوتو لقاهم ناضو، أمشاو العمهم كي وصلو افرح بيهم و دار عرس و الهون و الهيه ... أمّالة بيّن هو الخاتم للمغمته في شعورها، تكلمت قالت: ياابّي أنا ناخذ هاذا و هوما كلّ واحد عيّن وحده.

روح آسيدي هوما يتقمقمو عند عمهم و هو يكنس يعاون عمو .. ايجيب الما...لمغمته في شعورها قالولها خواتاتها: هاذا جايح اللّي راو يخدم و اكذا ..قلقت هي قاتلو، قالها انقلك روحي لبّيك قوليلو يسّخن غدو و يروحو هوما يجيبولو حليب اللّبة في جلد بنها و الصيد يمشي و يضرب فالقصبة.

ألغدوه قالهم عمهم أنا راني مريض و اتجيبولي المقصود.

الصباح ركبو امشاو، هو ركب من وراهم و امشا فالطريق قلّب الخاتم اصبّح شيخ بالبرنوس و اللحيه و اكذا .. جاو هوما وصلو اتوالو رحّب بيهم: قربو واش خصّكم. قالولو ياولدي أحنا راهو عمنا امريض و اشرط فينا حليب اللّبة في جلد بنها و الصيد يمشي و يضرب فالقصبة.

قالهم باتو و الصباح يرحمها ربّي.

الصباح جابلهم المقصود، قالهم بصّح عندي شرط أنقصلكم صباعكم –باش يحكم برهان- قصّلهم اصباعهم غطاوهم و امشاو روّحو العمهم يتفارحو واحنا درنا و احنا جبنا و كذا ... و جا هو طالق روحو وحده وحده .. و ماقرش لمرتو.

*- الغاويل: جمع يستعمل للدلالة على الكثرة ، مثل . الرّجالة: ارجاجيل.

كي العاده زادت دارتلو فوضى: كيفاه هوما ايجيبو و انت اتظل طالق روحك؟ !.

قالها انقلك زيدي قوليلو يمرض و ايقلهم ايجيبولو زيت اللّبة (اللبؤة) في جلد بنها باش يداوي روحو.

زاد قالهم عمّهم.

امشاو يخممو كيفاه انديرو كيفاه انديرو ... قالو حقه نرجعو لهذاك السيّد، و هو كي العادة دوّر الخاتم ولىّ قدامهم وصلو عندو: السلام عليكم و عليكم السلام.

قالولو راه عمّنا امرض و لازم نديولو زيت اللّبه باه يداوي.

قالهم باتو و الصباح يرحمها ربّي.

الصباح جابلهم زيت اللبّه فالقرعة، قالهم بصّح عندي شرط لازم أنقصلكم وذنيكم. قصّلهم وذنيهم قلبو عليهم الشيشان و روحو لعمهم.

الغدوه كلّ واحد يزوجو عمّو بطفلة و يروّحو لبّيهم، فالليل نعّت للمغمته في شعورها صباعهم و وذنيهم قالها هاهو و انت قولي لبّيك اصباح كي يدير العرس لازم انطّرحو (نركب الفرس) .

اصبّاح كي نحّاو الشيشان كيما قالهم عمهم لا وذنين لا والو جاتهم عبره (نقيصة).

ما عليناش كلّ واحد ادّى زوجتو و امشاو كي وصلو للمرا تاع العفريت قالهم ضرك نطلع انجيبها و انجي، راح جابها جا لقاهم ميّتين بالغب كي وصل قالهم لاه ماجبدتوش الما مالبير قالولو نخافو، اهبط هو املالهم الما رواو و قطعو بيه لحبل ابقى في قاع البير، و هوما جاهم خطّاف لعرايس انسف عليهم ولاّو احجار و لمغمته في شعورها ادّاها ..

هو في البير اخرجلو ثور قالو: تلصق في قرني ليمن نطلعك لفوق، تلصق في قرني ليسر نضربك تخرج التحت في أرض اخرى.

قال هو والله غير انشوف لرض اللّي التحت هاذي كيفاه. ألصق فالقرن ليسر اخرج لأرض اخرى ألقى فيها النوّار و الخيرات و القى عجوز توّكل في المال اثّاعها فلفحم و التراب -لا خاطراكش- تخاف من الحنش و الحيوان لخرين كلّ واحد و أرضو.

عاش عند هاذيك لعجوز ألوحد النهار قالها هاتي أنا نصرحلك بالمال راح اصرح في أرض لحنش جا يهدر ضربو بالسكين طيّرلو راسو، لعجوز كي جات تحلب حلبت لبيض و امّالفه تحلب لكحل: -يابني كيفاه؟- قالها ماتخافيش.

هاذيك لمدينة فيها عين في راس لجبل و العين فيها حيّة بسبع روس كلّ يوم لازم ايجيبولها طفلة تاكلها و قصعة بربوشة (كسكس) ولاّ ما تطلقلهمش الما، اسمع هو قالهم نعتولي لبلاصة.

راح ألقى قصعة تاع بربوشة وطفلة مكتفه تبكي، و جات الحيّه كي شافتو قاتلو و انت واش جابك اهنا، قالها ربّي و المكتوب ...

قالها لاه يعني ما تاكليش البربوشة و تطلقي الطفلة.

قاتلو هاذيك حاجتي.

يجبد السكين الراس اللّي تخرجو يعطيه، الراس اللّي تخرجو يعطيه ... انخلصهم في سبعة .. الطفلة نحّالها لكتاف هربت –و هي بنت السلطان- و ثارو الناس كي شافوها يتعايطو يا السلطان بنتك هربت و منين يجينا الما ... لاقاها هو: يا بنتي لاه هربتي؟ ! ، قاتلو راهو واحد الرّاجل اكتل الحيّة و اطلقني.

ارجع هو لعند لعجوز. السلطان دار البرّاح: "اللّي اكتل الحيّة نعطيلو بنتي و نص من محكتي" ما كان والو قالهم واحد راهو كاين واحد السيّد ايبات عند لعجوز.

قالهم السلطان جيبوه، جابوه .

قالّو: أنت اللّي اكتلت الحيّة؟.

قالّو هيه.

قالوّ امّاله نعطيلك بنتي و نص من محكمتي.

قالوّ لالا لاحاب اتكافيني رجعني للأرض اتّاعي .

أعطاه السلطان المال و قالوّ روح للمجرّب.

المجرّب قالو شوف اذبح و اسلخ و الطير اللّي ايجي ياكل أنهرو غير واحد الطير عريان الرقبة خليه ياكل، جا هاذاك الطير اكلا و امبعد قالو لاه يعني الطير أكل انهرتهم غير أنا خليتني ناكل؟ ! واش هو غرضك، قالو أنا بغيت باش تقلبني لمّاليّ الفوق، دارو تحت

اجناحو و دار سبع قطايع و كل طبقة يعطيه قطعة حتّى وصلو. يلقى خوتو احجار بيهم بنساهم و المغمته في شعورها ادّاها خطاف لعرايس كيفاه ايدير –راح اقعد ايخمم ايشوف اولاد لعقاب بردو راح قعد دفاهم، جا لعقاب القى اولادو دافيّين قالهم اشكون حمّاكم، قالولو هاو ورّاه، قالّو راك دفيتلي اولادي واش اتحوّس، قالو راني حاب نعرف خطّاف لعرايس واين راه، قالّو لعقاب راه عندو لغلم (الغنم) الكحلة.. اللّولة خاطيه، الثانية خاطيه، الثالثة هاذاك هو الراعي اتّاعو.

اتكل على ربّي ألهون الهون الهون ... اوصل للغلم تاع خطّاف لعرايس قال للرّاعي هام الصوارد و اعطيني لبستك و خليني أنا ندّي لغلم، اتفاهمو، -و خطّاف لعرايس عندو النسا كل وحده تعقب الراعي من واد لواد- كي اوصل للمغمته في شعورها قالت "الله لا تربح سقه الجايح اللّي لاحني في هاذ القفار" و هو نزغها قالها اسكتي. بغات اتزغرت قالها ما تزغرتي ما والو .. قالها لازم اتقوليلو الرّوح اتاعك واين راهي؟ باه نزّوج بيك،راح هو ادّرق.

قاتلو هي واين راهي الروح اتّاعك و لا قتلي نزّوج بيك.

قالها هو الرّوح اتّاعي راهي في سبع بحور و فالسبع بحور كاينه ناقه و في ذروة الناقه كاينه حمامه وفي كرش لحمامة بيضة و فالبيضة كاينه شعرة هاذيك هي روحي.

راح هو -ياسيدي- الصباح اطلق لغلم ألقى الراعي قالو هاك و جا ماشي ما يجيب اخبر جاه عود قالو نحّي منّي شعرة كي توصل للبحر لوّل احرق الشعرة انكون عندك، هو اوصل للشط قدقد احرق الشعرة و العود كان قدامو، أركب عليه عقبو سبع ابحور لهيه يلقى الناقة ها وراهي ادور الهون و الهيه و ترعرع اضربها بالنشاب (السهم) طيحها وحلّ الذروة احكم لحمامة - خطّاف لعرايس قالهم الروح اتّاعي جات في يد حد- جبد البيضة من الحمامة كسّرها و احكم الشعرة و ارجع لخطّاف لعرايس –عاد يلقف[*]- .

قالو اتروح معاي تقلب خاوتي كيما كانو و تعطيلي مرتي.

كي راح معاه رجعلو خاوتو و اعطاه لمغمته في شعورها.

---

[*] - - يحكى أن عروسا في موكبها كانت بين (طلحة) و (بني مروان) و هما عرشان متجاوران في ضواحي العلمة (جنوب) مسخت و من معها أحجارا و قد وقفت على أحجار قالو إنّها هي.

قالو خطّاف لعرايس اطلقني.

قالو ضرك نطلقك قطع الشعرة مات خطّاف لعرايس، و رجعو لباباهم فارحين دار عليهم عرس و هاذا ما سمعنا و هاذا ما قلنا.

الرّاوي: عرّاس السعدي

الصـــــــاحب

قالك آسيدي في زمان بكري وحد الشيخ يسعى راس اطفل ، و الطفل ابنو هاذاك عندو صحابو بزّاف ، كل مرّة ايجي يعيطلو واحد : آفلان .. آفلان و ايروحو معا بعاض ، زيد ايجي واحد اوخر يعيّط .. هكذاك هكذاك مدّة من الزمان ..

ألوحد النهار هاذاك الشيخ عيّط لبنو هاذاك و قالوّ : هاذو يا وليدي اللّي ديما يعيطولك واش ايكونو .

قالو الطفل هاذو صحابي.

قالو الشيخ و صحابك صح صح .

قالو الطفل – سبحان الله – كون شفتهم مامش اصحابي مانمشيش معاهم.

راح ازمان و جا زمان هاذاك الشيخ خلّى ابنو خرج مع صحابو و ذبح كبش و سلخو و لهوثو في درا بيض و سيّح عليه الدّم و حطو لهيه و خلاّه .

كي جا ابنو قالو يا وليدي أنا راني قتلت واحد السيّد تهاوشت معاه و هاهو لهيه محطوط امّاله روح لصحابك يجيو يعاونوك فالليل ادفنوه و لا من شاف و لا من درى .

راح هاذاك الطفل دار على صحابو اللّي يقولو بابا راه اقتل واحد و تجي معاي ندفنوه يقولو لالا ، الحصول دار عليهم أكل واحد ما جا معاه .. ارجع ألباباه لعشية .

قالو و اينهم اصحابك .

قالو واحد منهم ما حب ايجي معايّ .

قالو ما تتحيرش شوف: اركب لجواد و امشي للدّوار لفلاني سقسي على فلان كي تلقاه قولو أنا ولد فلان و هاي القصّة ، هاي القصّة ... أمشا هاذاك الطفل كيما قالو أبّيو نوصل للدّوار هاذاك سقسى عالسيد ألقاه حكالو القصّة ، يا الله اركب و جا وصل للدّار اجبد الموس من تحتو و رشقو فالميت* (الكبش) و سلمّ على صاحبو و هزّ الكبش (الميت) على ظهرو و جا ماشي حكمو صاحبو فهمو فالقضية و قالوّ يا ولدي أنا درت هكذا باش انفهم ابني واش هي الصحبة.

*- حتى يشترك معه في القتل أو يحمل عنه الجريمة.

و دار لبنو قالوّ أنا عندي راس صاحب بصّح ما نخليه ما يخليني ، و أنت عندك ميات صاحب خلاوك أكل.

و طيبّو هاذاك الكبش و باتو متعشيّين .. و هاذي هي.

الراوي : قبور زيدومة.

حـــديـــــــدوان

قالك آسيدي كان في زمان بكري وحد الراجل عندو سبع اولاد، كي ماتت أمهم أداهم و امشى. أمشاو أمشاو أمشاو ... قالّو واحد يا ابّي غلبت.

قالو واش انديرلك.

قالو ديرلي دار.

قالو باه.

قالو بالعشب ... جات الغولة اكلاتو، زادو أمشاو أمشاو ...

قالّو واحد يا ابّي غلبت.

قالو واش انديرلك، قالو ديرلي دار.

قالو باه.

قالو بالحطب ... جات الغولة اكلاتو، زادو أمشاو أمشاو ...

قالّو واحد يا ابّي غلبت.

قالو واش انديرلك.

قالو ديرلي دار.

قالو باه.

قالو بالطيّن ... جات الغولة اكلاتو، زادو أمشاو أمشاو ...

قالّو واحد يا ابّي غلبت.

قالو واش انديرلك.

قالو ديرلي دار.

قالو باه.

قالو بالحجر ... جات الغولة اكلاتو...هكذاك هكذاك حتّى السابع.

قالّو ابّي غلبت.

قالو واش انديرلك، قالو ديرلي دار.

قالو باه.

قالو بالحديد.

دارلو دار بالحديد ... جات الغولة مالقات كيفاه.

غدوة جات اتعيّط عليه قاتلو: وا حديدوان، قالها واش، قاتلو هيّا ارّوحو نحطبو، قالها قطعّي حبلك وانقطع حبلي و نضفروهم و ارّوحو.

راحت قطعت حبلها و ضفرتو و جات قاتلو هيّا.

قالها أنا حطبت و جيت.

الغدوه جات قاتلو: وا حديدوان، قالها واش، قاتلو هيّا ارّوحو انحّيو الكرطوس (التين)، قالها روحي قطعّي طلاعتك (القفة) وانقطع طلاعتي و انخيطوهم و ارّوحو.

راحت قطعت طلاعتها و خيطتها و جات قاتلو هيّا.

قالها أنا نحّيت و جيت.

الغدوه جات قاتلو: وا حديدوان، قالها واش، قاتلو هيّا ارّوحو نسقيوالما، قالها روحي قطعّي قربتك وانقطع قربتي و انخيطوهم و ارّوحو.

راحت قطعت قربتها و خيطتها و جات قاتلو هيّا.

قالها أنا اسقيت و جيت.

أيامات آسيدي ولّى حديدوان ايظّل يقلبلها عالدّواب منين ايشوفها يهرب و ماتحكموش.

راحت للمدبّر قاتلو يا المدبر دبّر ما يصير ولاّ راسك يطير، قالها ذوبيلو الزّفت على ظهر الدواب كي ايجي يركب يلصق تحكميه.

راحت دارت كيما قالها.

إجي احديدوان يحّط لحلاس (قطعة من القماش) على ظهر الداب و كي يركب ما يلصقش كي يشوفها يهرب.

وحد النهار راح انحّي الكابوية (نوع من الخضر يشبه البطيخ) جات الغولة كي شافها ادخل فالحبة تاع الكابوية و ابقى شعرو، شافتو هي هزّتو ما الشعر و تقول –غناء- "قطيش مالي قطيش نرميه احرام عليّ انخليه يشعف بيّ ... " ، ولاّت ادّاتو ألدارها جات تاكلو.

قالها واش تاكلي فيّ شوفي أني اعظم برك أقرسني و سمنيني امليح و امبعد كوليني، لاحّتو في دار و تعطيه فالتمر و اللحّم و كلما اتقولو هات انجسك يعطيلها عود أرقيق، حتّى لوحد النّهار قاتلو هات اجّسك اعطاها النيّار (عود غليظ يستعمل في النسيج) و قالها ضرك تقدري تاكليني.

أمّاله وصات بنتها قالتها أنا هاني رايحة نعرض خالاتك و عمّاتك و انت اذبحيه و ديريلنا بيه لعشا.

هي راحت و بنت الغولة خرّجتو باه تذبحو و هو قالها هاذ الموس آو حافي هاتي تشوفي –قلبو وفوتو على رقبتو- قالها هاو ماذبحنيش، هاتي نجّرب فيك، كي اعطاتلو رقبتها دوّر الموس –واذبحها، اسلخها و البس جلدها و قطعها ولاحها فالبرمة (القدر) اطّيب و دار لعشا، جات الغولة و معاها ضيافها لغوال، قالتلها صحّيتي بنتي، قدّم هو حطّلهم لعشا أكلاو وشبعو، و هو راح اهرب ألدارو و شعل النّار دايره بيها و اطلع فوقها و يقول: "وكّالين بنتهم، وكّالين بنتهم ".

كي فاقت الغولة ثارت تبكي و اتقول "اللّي كلا معاي اقطيعه يبكي معاي ادمعيه".

واحده اتقولها: أنا أكليت المساطة مانبكي مانتلاطا، و وحده تقول: أنا أكليت القحقوح ما نبكي مانوح، و جاو يقدمو لدار حديدوان اللّي ايقدم يتحرق، اللّي يقدم يتحرق ... و هاذي هي، و هاذا ما اسمعنا و هذا ما قلنا.

الرّاوي: بن يعقوب علي.

تشيـــــــــــنه*

قالك يا سيدي – وما سيدنا غير الله – كان واحد عندو اطفل يعز عليه بزاف بزاف ، قالك كي جا يموت قالو يا ابني انوصيك:"شي الناس ما تمسوش" ، هذاك الطفل ابقى شافي على وصة ابّيو.

وحد النّهار و هو ماشي مع الواد لقى حبّة اتشينه صايقها الواد يهزها هو و ابدا ياكل فيها و كي بغى يخلصها اتفكر وصية ابيو ، واش ايدير راح مع الواد الواد يحوّس منين جات هاذ الحبّة تاع التشينه حتى لقى جنان سقسا على مولاه كي اوصل ليه قالو : أنا بابا وصاني شي الناس ما نمسوش ، و راني اغلطت و كليت هاذ الحبة تاع التشينة – بقى منها شوية في يدو – و جيت ليك باه اتسامحني و الاّ نسلكك فيها ، هاذاك مول الجنان عجبو الطفل و هو عندو طفلة حاب ازّوجها لراجل ايليق بيها.

أمّاله قالو يا ابني إذا نسامحك تقبل بشروطي.

قالو الطفل نقبل.

قالو عندي طفلة ما تسمع و ما تشوف و تهدرش و ما تمشيش انزوجهالك بصّح ما تشوفهاه حتان توصل للدّار.

آسيدي ازوج بيها و كي وصلها للدار خاف يشوفها ثار اهرب و صدّ و خلاها مع امّو.

أيامات ما قدرش يوّلي خاف من امّو ، ناضت لعجوز امّو شكاتو لعمو ، راح ليه عمو قالو يا وليدي انت كيفاه قصّتك ، حكالو المسكين قالو راني جبت امرا فيها سبع اعيوب كيفاه حبيتني نوّلي للدّار قالو عمو راك جبت اعروس و نص و ما كان في زيها.

ارجع للدّار ادخل على مرتو ألقاها امرا ماكانش كيفها قالها و علاش ابّيك يقول ما تسمع ما تهدر ،ما تشوف ما تمشي.

قاتلو صح : أنا عمري اهدرت مع حد*[1] وعمري شفت حد ، و عمري سمعت اكلام من حد و ما مشيتش من دارنا من انهار اخلقت.

---

*- تشينه : حبة برتقال.

*[1] - حد : أي بمعنى الغريب الأجنبي

آسيدي مدّة و هوما عايشين ألوحد النّهار قاتلو يا راجل روح اشريلي الصوف ، و هو كان زوالي مسكين ، أعطاتو ويزات من عندها راح باعهم و اشرا الصّوف ، قاتلو أنا ننسج لبرانس و انت بيع باه انعيشو ، أمّالهي جاب هاذيك الصّوف خدمتلو زوج ابرانس قاتلو واحد بيعو و واحد البسو –لمخير-، راح هو أدّا البرنوس ابيعو ماحبش يتباعلو جا امروح ، كي جا امروّح شافو السلطان عجبو البرنوس اللّي لابس ، عيّط عالخدّام اتاعو قالهم هاذ لمرا اللّي تنحي هاذ لبرانس لازم ندّيها – علا بالك لمرا بكري تشهرها صنعتها- .

راحو وراه الخدّام وصلو لدارو كذبو عليه قالولو اضياف ربّي و النبي .

بيتهم ، أمّالاهي كي بيتهم فالليل سكروه و خطفولو لمرا.

الصباح فاقت امّو و عرفتها خدمة السلطان و راحت لعمو قاتلو عالقصّة ، قالها عمّو ماتخافيش أنا انجيبها ، ناض دار روحو شيّاد* ايبيع فالخواتم ، راح يمشي و يشيّد .. يمشي و يشيّد حتى اوصل توال السلطان ، انصب القيطون جات طفلة اصغيرة قاتلو يا عمّي واش راك اتبيع ، قالها انبيع فالخواتم و اعطالها ادّات العرض ألدار السلطان ، كي شافت لمرا الخاتم انتاعها قاتلو اتبيعولي.

قالها هاذا ماهوش للبيع.

امبعد عرفاتو باللّي عم رجلها –كي قالتلها الطفلة كيفاه امداير- كي رجعت ليه الطفلة قالها قوليلها راني انجي في نص ليل ندّيك ، و السلطان كان عندو كلاب واعرين بزاف ... في نص الليل دار القفة فوق راسو وايطيش فاللحم ألكلاب و يقدم للكوري *(1) و ايقدم و ايقدم .. و السلطان كان عندو زوج امهاري وحده اصغيرة ماتتلحقش و وحده اكبيرة ما تقدرش تجري ، امّالاهي اركب المهرية الصغيرة وهزّ مرت ولد خوه و قال الطريق (هرب) ، كي فاق السلطان القى لمرا ماكانش و المهرية ثاني ، اركب المهرية لكبيرة و الحق باش يقتلهم.

* - شيّاد : تاجر ... و هو ذلك الذي يتنقل بين قرية و أخرى يبيع أشياء و يشتري أشياء (بيض الدّجاج ...) و مازالت هذه الحرفة في مناطق معروفة.

*(1) – الكوري : الإسطبل .

فالطريق دار الشيخ بروحو طاح و يطّرع (يئّن) ، كي الحق العندو السلطان ألقاه في حاله ، قالو يا سيد السلطان لو كان تلحق واحد الكلب راه فات عليّ فوق مهرية و امعاه امرا و راه اضربني طيّحني ، ثار السلطان ركبّو امعاه و امشا (في الإتجاه الخاطئ) ـــ و الشيخ بدّلو الطريق ـــ لحقو ألوحد الشعبة الشيخ اذبح السلطان و ادّا المهرية و اكمّل باش يلحق لمرا .. ألحقها وصلو الوحد الفيلاج (Village) غلبو و جاعو ، الشيخ خلىّ لمرا مع لبعيرات و راح كاش ما يقضي، و كان واحد الجزّار امقابلّ ، هذاك الجزّار عجبتو لمرا و هو حيلي اكبير ، ناض ايساوم فالمهرية بيها باللّي فيها و الشيخ ماهوش داري باعلو وكي جا يهبط لمرا ، قالو آواه بيها بالمرا و يشهّد عليه لجماعة كي تبايعو قالوّ هيه هو سامك فالمهرية بيها باللّي فيها ، غلبوه ما القى ما يدير ولّى للدار و حكى للراجلها على كلش ، جابو امعاه و اجا.

راح الطفل للجزار و قالو بيعلي الرّاس ـــ و خبطو على راسو ـــ الجزار يحسب فيه يهدر عالراس تاع المقايز (العجل) و مافهمش باللّي راه ايسوملو في راسو، و اتبايعو و اشّاراو حتان ربّحلو الجزار ... كي ربّحلو هزّ الموس و قالو أنا اشريت راسك ضرك انطيّرو ، قالو الجزار أنا بعتلك راس المقايز ، الطفل شهّد لجماعة قالولو الطفل عندو حق هو سام راسك ـــ خبطو ـــ و انت ربحتلو ، غلبوه ، قال الجزّار للطفل أطلب واش اتحب و خليلي راسي، قالو تعطيلي لمرا .. أعطاهالو أدّاها و روّح و عاش في خير. و هاذي هي.

- قائمة المصادر و المراجع.

- القرآن الكريم.
- الحديث النبوي الشريف.

أ- المصادر:

- الروّاة.

ب- المراجع العربية:

1- د. أحمد علي مرسي ، مقدّمة في الفلكلور ، تصدير: د. عبد الحميد يونس. دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة . د ط ، 1975.

2- د. أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري ، ج2 . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر. د ط ، 1401هـ/1981م.

3- أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث . دار المعارف . ط2 ، 1992.

4- أحمد كمال زكي ، الأساطير . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . د ط ، 1985.

5- التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر. د ط ، 1990.

6- الطّاهر محمد علي ، ملامح العامّة لنظرية الأدب الإسلامي. دار المعارف الجامعية . ط1 ، 1989.

7- ابراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية . دار الآفاق ، الجزائر . ط1 ، 1999.

8- أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي . مركز الإسكندرية للكتاب . د ط ، د ت.

9- د. حلمي بدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث . دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر ، مصر . ط2 ، 1997.

10- حاتم الصكر ، ترويض النّص . الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة. د ط ، 1998.

11- د. حميد لحمداني ، بنية النّص الأدبي ، من منظور النقد الأدبي . المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت .ط1 ، 1991م.

12- د. حلمي خليل ، دراسات في اللسانيات التطبيقية . دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية . ط1 ، 1420 هـ/2000م.

13- حسن علي مصطفى حمدان ، مكانة المرأة في الإسلام . شركة الشّهاب ، الجزائر . د ط ، د ت.

14- حنّا عبّود ، القصيدة و الجسد ، مدخل إلى نقد الشعر . منشورات اتحّاد الكتاب العرب ، دمشق . ط1 ، 1988.

15- د. خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث.

16- رفعت سلاّم، بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية . دار الفرابي. بيروت. ط1. 1989.

17- روزلين ليلي قريش ، القصّة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . د ط ، 1980.

18- د. راوية عبد المنعم عبّاس ، الحّس الجمالي و تاريخ الفن. دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت . ط1 ، 1998.

19- رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، بين النظرية و التطبيق . منشأة المعارف ، الإسكندرية . د ط ، 1988.

20- سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصّة ، تحليلا و تطبيقا . الدار التونسية للنشر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر. د ط ، د ت.

21- سعيد يقطين ، قال الراوي ، البنيات الحكائية في السير الشعبية . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . ط1 ، 1997.

22- انفتاح النّص الروائي ، النّص و السياق. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء. ط1 ، 2001.
23- سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب . د ط ، 1984.
24- صفوت كمال ، المأثورات الشعبية علم و فن . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر. د ط ، 2000.
25- صالح الدين بوجاه ، في الواقعية الروائية ، الشيء بين الوظيفة و الرمز . المؤسسة الجامعية للدراسات و المؤسسات الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت . ط1 ، 1413هـ/1993م.
26- د. طارق جمال الدّين عطية ، د. محمد السيد حلاوة ، مدخل إلى مسرح الطفل . مؤسسة حورس الدولية ، الإسكندرية . د ط ، 2002.
27- عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) .المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . د ط ، 1986.
28- عبد الرحمان أبوزيد ولي الدين ابن خلدون ، المقدمة . دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت . ط1 ، 1423هـ/2003م.
29- أ. د. عبد الجليل مرتاض . الموازنة بين اللهجات العربية الفصيحة (دراسة لسانية في المدونة و التركيب). دار الغرب للنشر و التوزيع. د ط ، 2002.
30- العربية بين الطبع و التطبيع . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . د ط ، 1993.
31- عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة. د ط ، 1968.
32- د . عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التفكير . النادي الأدبي الثقافي . ط2 ، 1412هـ/1992م.

33- د. عبد الرحيم الكردي ، الراوي و النّص القصصي . دار النشر للجامعات ، القاهرة . ط2 ، 1417هـ/1997م.
34- د. عبد المنعم خفّاجي ، عبقرية الإبداع الأدبي ، أسبابه و ظواهره. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية . د ط ، 2001.
35- عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنّان. مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع . ط1 ، 1421هـ/2000م.
36- د. عزّ الدّين إسماعيل ، القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنيّة الحكاية و وظيفتها. الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة. د ط ، 1976.
37- أ. د. عبد الحميد مصري حنورة ، علم نفس الأدب و تربية الموهبة الأدبية ، المجلد الثاني : دروب العبقرية و عطايا المبدعين. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة. د ط ، 2002.
38- فرحان صالح . جدلية العلاقة بين الفكر العربي و التراث. دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع . بيروت. ط 1، 1983.
39- فاروق خورشيد . الموروث الشعبي. دار الشرق . القاهرة ، بيروت. ط1 ، 1412 هـ/ 1992.
40- عالم الأدب الشعبي العجيب . دار الشرق ، بيروت. ط1 ، 1411هـ/1991م.
41- في الرواية العربية ، عصر التجميع. دار الشرق ، بيروت. ط1 ، 1989م.
42- د. فيصل درّاج ، نظرية الرواية و الرواية العربية. المركز الثقافي العربي ، بيروت. ط2 ، 2002.
43- فراس السوّاح . دين الإنسان. دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، دمشق. ط2 ، 1983.
44- د. فوزي عيسى ، أدب الأطفال ، الشعر ، مسرح الطفل ، القصّة. منشأة المعارف ، الإسكندرية . د ط ، 1998.

45- د. كارم محمود عزيز ، الأسطورة و الحكاية الشعبية في العهد القديم. عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية. ط1 ، 2001.

46- - محمد الأمين بن محمد بن المختار الشنقيطي. أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن . دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت. د ط، 1995 .

47- د. مرسي الصبّاغ. القصص الشعبي العربي في كتب التراث . دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية . د ط ، د ت.

48- د. محمد الجوهري و آخرون ، دراسات في علم الفلكلور. عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، القاهرة. ط1 ، 1998.

49- محمود محمد الطنّاحي، مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مع محاضرة عن التصحيف و التحريف. المؤسسة السعودية بمصر. ط1 ، 1405هـ/1984.

50- محمد سعيدي. الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق. سلسلة دروس جامعية . الجزائر. د ط ، 1998.

51- د. مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت. عدد218، رمضان 1417/فبراير1997 م

52- د. مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية. ط1 ، 2002.

53- د. مجدي محمد شمس الدّين ابراهيم . كليلة و دمنة بين الأصول القديمة و المحاكاة الشرقية . دار الفكر العربي ، القاهرة. ط1 ، 1989.

54- محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، دراسة أسلوبية. دار الجيل ، بيروت ، دار الهدى ، القاهرة. ط2 ، 1414هـ/1993م.

55- د. محمد السيّد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي و نفسي). المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية. د ط ، 2003.

56- د. مريم سليم ، أدب الطفل و ثقافته . دار النهضة العربية ، بيروت . ط1 ، 1422هـ/2002م.
57- نبيلة ابراهيم سالم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي.دار المعارف. مصر. د ط. د ت.
58- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. دار العودة ، بيروت. دار الكتاب العربي ، طرابلس. د ط ، 1974.
59- فن القص في النظرية و التطبيق. مكتبة غريب. د ط ، د ت.
60- نبيل سليمان. وعي الذات و العالم، دراسات في الرواية العربية. دار الحوار للنشر و التوزيع. سورية. ط1 ، 1985.
61- نمر سرحان ، الحكاية الشعبية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدّراسات و النشر. بيروت. د ط. 1974.
62- د. ناصر عبد الرزاق الموافي ، القصّة العربية ... عصر الإبداع ، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري. دار النشر للجامعات ، القاهرة. ط3 ، 1417هـ/1997م.
63- د. نجيب الكيلاني ، أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع ، الجزائر. ط1 ، 1406هـ/1991م.
64- نذير العظمة . سفر العنقاء ، حفرية ثقافية في الأسطورة. منشورات وزارة الثقافة ، دمشق. د ط ، 1988.
65- نجيب العوفي. مقاربات الواقع في القصّة القصيرة المغربية ، من التأسيس إلى التجنيس . المركز الثقافي العربي ، بيروت . الدار البيضاء ، المغرب .ط1 ، 1987.
66- د. نازك ابراهيم عبد الفتاح. مشكلات اللغة و التخاطب في ضوء علم اللغة النفسي. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة . د ط ، 2002.

67- يحيى الشيخ صالح . شعر الثورة عند مفدي زكرياء. دار البعث للطباعة و النشر . الجزائر. ط1 ، 1987.
68- د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة. ط2 ، 1999.
69- ياسين النصير. المساحة المختفية ، قراءات في الحكاية الشعبية. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت. ط1 ، 1995.

جـــ- المراجع المترجمة:

1- ألكزاندر هجرتي كراب ، علم الفلكلور ، تر: رشدي صالح. دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة. د ط ، 1967.
2- أ.ل. رانيلا. الماضي المشترك بين العرب و الغرب ، أصول الآداب الشعبية الغربية ، تر: د. نبيلة إبراهيم ، مراجعة : د. فاطمة موسى. سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت. العدد 241، رمضان 1414هـــ/يناير 1999.
3- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ط2 ،1997.
4- ج. ب. بروان ، ج. يول ، تحليل الخطاب ، تر: د. محمد لطفي الزليطني ، د. منير التريكي. جامعة الملك سعود. د ط ،1998.
5- د. دورسون ، نظريات الفلكلور المعاصرة ، تر: د. محمد الجوهري ، د. حسن الشامي. دار الكتب الجامعية. د ط ، د ت.
6- نظرية الأدب ، تأليف : رينيه ويلك ، آستون و آران ، تعريب: د. عادل سلامة. دار المريخ للنشر ، الرياض. د ط ، 1412هـــ/1992م.
7- النّص و الخطاب و الإجراء. تأليف : روبرت دي بوجراند. تر: د. تمّام حسّان. عالم الكتب ، القاهرة. ط1 ، 1418هـــ/1998م.

8- د. ر. بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ج2 ، تر: د. إبراهيم الكيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر . د ط ، 1988.

9- غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعة السحرية. تر و تقديم: د. عبد الله حمادي. المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر. د ط. د ت.

10- مالك بن نبي. ميلاد مجتمع ، شبكة العلاقات الاجتماعية . تر: عبد الصبور شاهين. دار الفكر، دمشق، الجزائر.ط3، 1406هـ/1986م

11- د. هدسون ، علم اللغة الاجتماعي. تر: د. محمود عياد . عالم الكتب ، القاهرة . ط3. 2002.

12- من روائع الأدب الإفريقي . إعداد و ترجمة: د. عدنان حدّاد . مراجعة : د . محمد ظاهر. دار البيروني للطباعة و النشر . بيروت. ط1، 2001.

الرسائل الجامعية :

1. امحمد عزوي . الرمز و دلالته في القصّة الشعبية الجزائرية .رسالة دكتوراه. مخطوط بكلية الآداب ، جامعة عنابة. 2002/2001.

2. كاهية باية . القصّة الشعبية في منطقة البرج . رسالة ماجستير، مخطوط بكلية الآداب ،جامعة الجزائر. 2001/2000.

المعاجم:

1- مجد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، ج1 .دار الجيل ، بيروت .د ط. د ت.

2- الإمام محب الدّين أبي فيض السيد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي . تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد الثالث، دراسة و تحقيق علي بشري ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع .د. ط. 1994.

3- إيكه هولكترانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا و الفلكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي.دار المعارف .مصر. ط2 ، 1993.

الدوريات:

1- التراث الشعبي ، مجلة فصلية تصدرها وزارة الثقافة و الفنون. دار الجاحظ للنشر ، العدد التاسع. دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.

2- الفيصل ، مجلة ثقافية شهرية ، العدد 286. ربيع الآخر 1421هـ/أغسطس 2000م ، الرياض. المملكة العربية السعودية.

فهـــــرس الموضوعات

الجمهـــــورية الجـــزائـــريــــة الديــــمقراطيــــة الشعبيــــة
وزارة التعليــــــم العالي و البحث العلمي
جامعة منتوري -قسنطينة-

كلية الآداب و اللغات الرقـــــم
قسم اللغة العربية و آدابها رقـــم التسجيل

ملخص مذكرة ماجستير باللغات الثلاث

(عربية ، فرنسية ، إنجليزية)

القصة الشعبية في منطقة سطيف
التشكيل الفني و الوظيفة
(جمع و دراسة)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
- تخصص أدب شعبي -

إعداد الطالب :
مبروك دريدي

إشراف الدكتور:
محمد العيد تاورتة

السنة الدراسية: 2004/2003

ملخص المذكرة

يقوم النّص الشعبي على تشابك العناصر الثلاث : الإنسان ، الزمن ، المكان. هذه العناصر هي التي تبني العلاقات التبادلية بين النّص و مصادره من جهة ، و بين النّص وجمهوره من جهة أخرى.

إنّ القصّة الشعبية تعبير حيّ سائر في الاستعمال تختزنه ذاكرة الجماعة و تحافظ على شكله و هيكله ، و لا تتردد في تطويعه بما يلائم العصر و يجانس ظروفه التاريخية و يتماشى مع توجهاته الثقافية.

إنّ وضع نص القصّة الشعبية في مناخه الثقافي و سياقه التاريخي يعني الوعي بموقع الإنسان على محور الزمن من حيث هو منتج للثقافة و ممارس لها ، ذلك المناخ الثقافي مؤسَس على الماضي مستمر في الحاضر مؤسس للمستقبل ، و القصّة الشعبية بهذا تصدر عن خلفية الأجيال السابقة و تنهل من فنون و مصادر موغلة في الزمن الذي مضى، و صاغ الإنسان الشعبي شكل القصّة مستندا إلى سابق المراجع التي حاكاها و نسج على منوالها نصّا متميّزا ، غير أنّه لا يخرج عن المخطط السردي التجريدي و عناصره ، و لا فروق إلاّ في هيئة البناء و تفاصيله.

إنّ قولنا بنصيّة القصّة الشعبية يعني تحقيقها لوظيفة معيّنة و دخولها في بناء اللاحق من الناتج الإنساني الثقافي و هو ما يمكن ملاحظته و اختباره.

لقد قام بحثي في القصّة الشعبية (في منطقة سطيف) على مراحل ثلاث : -ما قبل النّص ، ثم النّص ثم ما بعد النّص. و قد خصصت لكل مرحلة فصلا مستقلاً بعد أن مهدت بمدخل.

في المدخل حاولت أن أجيب عن إشكالية التراث -و التراث الشعبي- و المواد التي تشكّله ، و كيف نظر إليه الباحثون ، فوصلت إلى تحديد أهم المدارس العالمية و توجهها المنهجي ، لأنتقل إلى الجهود العربية ، فالمحلية (الجزائر) ، كما قدمت بطاقة فنية مختصرة عن ميدان الدّراسة (سطيف).

في الفصل الأوّل انطلقت من مدّونة لنصوص قمت بجمعها باحثا عن المراجع التي تكون النصوص قد أشارت إليها فقمت بتوسيع تلك الإشارات إلى مقاربات ، و قد

تراوحت المراجع بين المادة الأسطورية و الكتب المقدسة (القرآن)، و كتب التراث ، و سبق أنّ بينت التزاوج بين المصدر و الإبداع بحصر لعوالم القصّة الشعبية التي هي الوعاء الذي يصّب فيه المبدع تلك المصادر.

في الفصل الثاني بحثت في البناء النّصي للقصّة الشعبية من حيث هي حدث تواصلي قائم بين باث (راوي) و متلقي (جمهور) ، و اختبرت المخطط السردي في إسقاط تطبيقي لما قامت عليه النصوص من شكل للبناء و عناصره (الزمن ، المكان ، الشخصية ، الحدث).

و في الفصل الثالث بحثت عن فاعلية النّص و ما يحققه من أهداف ، فوجدت أن القصّة الشعبية ترمي إلى تحصيل أهداف تربوية و أخلاقية و اجتماعية، و هي فاعلة في تعليم الفرد منذ سنوات حياته الأولى ، كما تؤدي القصّة الشعبية وظيفة فنيّة تتمثل في حضورها في الأدب الرسمي و قد سألنا مبدعين من أبناء المنطقة عن ذلك.

قام البحث على مدّونة من نصوص القصّة الشعبية جمعتها من رواة بطريق مباشر (التسجيل) ، ثلاثة عشر منها أفردت لها ملحقا ليتسنى للقارئ الإطلاّع عليها، و بعض منها جاء في متن البحث مختصرًا ، و كّل نصّ في الملحق مرفق باستمارة عليها اسم الراوي و أجوبة لأسئلة طرحناها على الرّواة.

Synopsis of the thesis

The popular text stands upon the intermingling of threes elements: Man, time and space. These three elements consist in building the interrelations between the text and its sources from one side and the text and its public from another.

The popular folktale is a vivid expression continuously used and stored in the memory of the group that preserves its form and structure, not hesitating at all at making it convenient to its time, homogeneous to its historical conditions, and going hand in hand with its cultural directions.

Putting the text of the popular folktale into its cultural atmosphere and its historical context denote the consciousness of Man's place on the axis of time as it were being himself the creator of culture and the user of it. That cultural atmosphere is found on the past, continuing in the present and is itself the founder of the future. The popular folk tale thus, comes into being from the background of former generations and gets fed from arts and sources going deep in past times. The popular man has recast the form of the folk tale relying on former references that he narrated, and on the shape of which he wove a distinguished text, but despite this, it does not go outside the abstract narrative plan and its elements, with no differences existing but in the form of the structure and its elements.

Saying that the folktale is a text means its implementation of a definite function, and its entry in building the subsequent of the

human cultural output, something which can easily be remarked and examined.

My research work on the popular folktale in the wilaya of Sétif was based on three phases: the pre-text, the text, and the post-text. I have specified for each phase an independent chapter with an introduction.

In the introduction, I attempted to answer the problematic of the heritage – the popular heritage, the matters that form it, and how did researchers consider it. So I arrived at determining the most important world schools and their methodological directions to move to the Arabic efforts then to our local ones (Algeria). I also gave a brief survey about the domain of the study (Setif).

In the first chapter, I began by collective texts in quest for allusions that those texts refer to. I have expanded those allusions to bring them together. The references ranged between legendary matter, holy books (Qur'an) , and heritage ones. I have also previously shown the coupling between the sources and the creation by limiting elements of the popular folktale being the pot so to speak into which the creator pours his sources in it.

In the second chapter, I researched the text structure of the popular folktale being a communicative event existing between a broadcaster (narrator) and a receiver (public). And I tested the narrative plan comparing it practically to what the texts were based on such as form of structure and its elements (time, space, personality and events)..

In the third chapter, I researched the efficiency of the text and its aims. I have found that popular folktale has different aims educational,

moral and social. It is efficient in educating the individual since his first years. Moreover, it exercises an artistic purpose being always present in academic (official) literature. On all this we have questioned creators of the region.

The thesis was based on collective texts of popular folktale I collected directly from narrators through recording. A thirteen of which I put in annex that the reader can be easily referred to. Other texts were mentioned briefly throughout the thesis. Each text in the annex includes the name of the narrator and questions answered by the narrators.

Résumé de la thèse

Le texte populaire se tient sur trois éléments entremêlés : Homme, temps et espace. Ces trois éléments établissent ce qu'on appelle les interdépendances entre le texte et ses sources d'un côté et le texte et son public d'autre coté. Le conte populaire est une expression vive utilisée d'une manière continue et stockée dans la mémoire du groupe qui préserve sa forme et structure, en ne hésitant pas à la renvoyer commode à son temps, homogène en ses conditions historiques, et à entrer de concert de pair avec ses tendance culturelles.

En mettant le texte du conte populaire dans son atmosphère culturelle et son contexte historique indique la conscience de la place de l'homme sur l'axe du temps car il est lui même le créateur de la culture et son exploiteur. Cet atmosphère culturelle est basé sur le passé, continuant dans le présent, et il est lui-même le fondateur du futur. Le conte populaire ainsi, se produit du fond de vieilles générations, et il est alimenté des arts et des sources profondément enracinés dans les temps passés. L'homme populaire a réorganisé la forme du conte populaire en se basant sur les vieilles références qu'il a rapportées, sous la forme desquelles il a tissé un texte distingué, mais néanmoins il ne surpasse pas le plan abstrait du récit et ses éléments, sans différences aucunes existantes mais seulement au niveau de la forme de structure et ses éléments.

Disant que le conte populaire est un texte indique sa réalisation d'une objectif bien définie et son entrée en construisant le subséquent

du rendement culturel humain, une chose qui peut facilement être notée et examinée.

Mes recherches sur le conte populaire dans la wilaya de Sétif ont été basées sur trois phases: le prétexte, le texte, et le l'après -texte. J'ai attribué pour chaque phase un chapitre indépendant avec une introduction.

Dans l'introduction, j'ai essayé de répondre au problématique de l'héritage - l'héritage populaire, les sujets qui le forment, et comment les chercheurs l'ont considéré. Ainsi je suis parvenu à déterminer les écoles les plus importantes du monde et de leurs tendances méthodologiques pour me déplacer vers les efforts arabes puis vers nos efforts propres (Algérie). J'ai également donné une courte description du domaine d'étude (Setif).

Dans le premier chapitre, j'ai commencé par les textes collectionnés en cherchant la bibliographie au quelle les textes ont fait des allusions. J'ai essayé d'augmenter ces allusions pour les joindre ensemble. La bibliographie s'étend des sujets légendaire, les livres saints (Qur'an), et ceux de l'héritage. J'ai également précédemment montré l'accouplement entre les sources et la création en limitant des éléments du conte populaire étant le pot pour ainsi dire dans le quel le créateur verse ses sources .

Dans le deuxième chapitre, j'ai cherché la structure des textes du conte populaire étant un événement communicatif existant entre un diffuseur (narrateur) et un récepteur (public). Et j'ai examiné le plan du récit en le comparant pratiquement avec La forme de structure et de

ses éléments (temps, espace, personnalité et événements) sur lesquelles les textes sont basés.

Dans le troisième chapitre, j'ai cherché l'efficacité du texte et ses objectifs. J'ai noté que le conte populaire a de divers objectifs éducatifs, moraux et sociaux. Il a été efficace en informant l'individu dés ses premières années. D'ailleurs, il exerce un but artistique étant toujours présent dans la littérature officielle académique. Dans l'ensemble, nous avons sur ceci interrogé des créateurs de la région .

La thèse a été basée sur les textes collectifs du conte populaire que j'ai directement recueilli des narrateurs par le moyen d'enregistrement. Quelque treize des textes J’ai les met dans un annexe que le lecteur peut facilement le consulter. D'autres textes ont été brièvement mentionnés à travers la thèse. Chaque texte et accompagné du nom du narrateur ainsi que des questions nous avons posé aux narrateurs avec leurs réponses.